UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN STORIA E CIVILTÀ

Tesi di laurea magistrale

DAI BEATLES ALLA DISCO MUSIC.
LA *POPULAR MUSIC* NELLA STAMPA COMUNISTA ITALIANA, 1963-1979

Relatore
Prof. ALBERTO MARIO BANTI

Candidato
IVAN PAGLIARO

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

INDICE

INTRODUZIONE

L'obiettivo di questo lavoro è mettere in luce il modo in cui il Partito comunista italiano ha giudicato la *popular music*, nella consapevolezza che il discorso sulla musica rappresenta al contempo un aspetto marginale della politica culturale del PCI e un elemento fondamentale nello studio della condizione giovanile. La musica non costituiva infatti uno dei campi in cui si combatteva la "battaglia delle idee", come invece l'arte, la letteratura o il cinema, non essendo considerata propriamente «cultura», che presupponeva l'esistenza e l'opera degli intellettuali.

La nozione che la musica abbia una portata euristica nello studio della condizione giovanile si fa avanti, negli ambienti comunisti, intorno alla fine degli anni Settanta, ad opera della nuova generazione di iscritti e funzionari che avevano collaborato con riviste del settore, testimoniando così che solo la vicinanza biografica o il ricambio generazionale consentivano l'adozione di un'ottica disposta a considerare la musica un argomento di vitale interesse nel rapporto tra il partito e i giovani; d'altro canto, la stessa storia degli studi rispecchia una distanza da questo tipo d'impostazione promiscua, al confine tra storia politica e musicale[1].

Quando parliamo di musica, anzi, di *popular music*, ci riferiamo a tutto ciò

[1] Cfr. Marco PERONI, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

che non è musica classica, seguendo la terminologia anglosassone che ha fatto la sua comparsa in Italia tra gli anni Ottanta e Novanta, principalmente tra gli studiosi e qualche critico. A questa espressione in italiano corrisponde una costellazione di traduzioni: quella letterale di *musica popolare* è fuorviante, perché sovrapponibile a *folk*; usare semplicemente *pop* è a sua volta scorretto, perché limiterebbe o estenderebbe la portata del termine; seguendo le versioni italiane dei libri di Adorno, *musica di consumo* ha avuto un certo successo, come anche *musica contemporanea*/*moderna*/*leggera*; secondo altri ancora, la parola più appropriata in italiano è semplicemente *canzone*[2], usata come nome collettivo, ad esempio, per il Festival della canzone italiana o per parlare di canzone napoletana, popolare, di protesta; anche il termine *canzonetta*, che indicava dall'Ottocento ciò che non era opera, ma operetta, viene riferito alla musica leggera, non necessariamente con significato dispregiativo (giacché con senso puramente descrittivo lo usavano anche Mina o Mogol), ma escluderebbe tutta la produzione nata, o ascoltata, in contrapposizione alla musica leggera in stile sanremese canonico, già a partire dagli urlatori di fine anni Cinquanta[3]. Fatte salve tutte queste cautele e precisazioni, non useremo tuttavia una terminologia univoca, che risulterebbe forzata, ma adotteremo di volta in volta la definizione più appropriata e più conforme al contesto.

Conseguentemente agli obiettivi enunciati, abbiamo escluso in toto dalla nostra ricerca la musica classica (che invece godeva dello status di cultura ed era legata

---

[2] Cfr. Franco FABBRI, *A theory of musical genres: two applications*, in Simon FRITH (cura), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, v. III, *Popular Music Analysis*, Routledge, Londra-New York 2004, pp. 7-35.

[3] Cfr. Franco FABBRI – Goffredo PLASTINO, *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, Londra-New York 2014.

a forme di fruizione e produzione minoritarie il cui rapporto con la società dei consumi è forse più assimilabile alle evoluzioni del teatro di prosa) e – in modo a tutta prima più sorprendente – il jazz, che nonostante le maledizioni adorniane si era affermato ufficialmente nel panorama della musica di qualità e della *popular music* in generale; tuttavia il jazz, diversamente dal rock e da molta della musica di cui si parla – e che nasce – negli anni che esaminiamo, non è una musica *dei* giovani[4], non rappresenta cioè un elemento identitario che rispecchi una distanza generazionale[5]. Inoltre, la provenienza statunitense (o angloamericana) di molta parte della produzione musicale tra gli anni Sessanta e Settanta ha fornito una peculiare prospettiva sui cangianti modi in cui si entrava in relazione con qualcosa che, nonostante le connotazioni o l'uso che se ne faceva, arrivava dal "campo avversario".

Nell'individuare dei termini cronologici, la scelta è stata guidata dall'intersezione di più piani: musicale-sociale-culturale e politico-documentario. Il 1963 è l'anno del lancio dei Beatles a livello internazionale, che portò all'esplosione mondiale della musica giovanile (anticipata nel decennio precedente da Elvis Presley) e alla complicazione di un fenomeno a tutta prima commerciale con caratteristiche d'interesse sociale, estetico, culturale[6]; in Italia questo coincide con una fase di

---

[4] Cfr. Alessandro PORTELLI, *Elvis Presley è una tigre di carta (ma sempre una tigre)*, in Diego CARPITELLA et al., *La musica in Italia. L'ideologia, la cultura, le vicende del jazz, del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal dopoguerra ad oggi*, Savelli, Roma 1976, p. 15.

[5] L'Umbria Jazz, nato nel 1973 e frequentatissimo dai giovani, potrebbe forse far pensare altrimenti, ma crediamo che vada inserito piuttosto nell'ampio scenario dei festival giovanili degli anni Settanta. Cfr. ANONIMI, *Libro bianco sul pop in Italia. Cronaca di una colonizzazione musicale di un paese mediterraneo*, Arcana, Roma 1976, pp. 131-132.

[6] Cfr. Simon FRITH, *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano 1982 [1978], pp. 135-137.

maggiore benessere materiale all'esaurirsi del miracolo economico, in cui gli adolescenti nati dopo la Seconda guerra mondiale rappresentano la prima generazione italiana ad essere nel complesso omogenea in termini di lingua, gusti e riferimenti culturali[7]. Nel 1978 chiude dopo più di trent'anni il rotocalco *Giorni – Vie Nuove*, storicamente legato alla funzione di propaganda e informazione, il cui ristretto organico non consentiva più di competere con le più agguerrite riviste di approfondimento politico; frattanto sul *Contemporaneo* (supplemento culturale di *Rinascita*) compare un estemporaneo speciale sulla musica dei giovani e l'anno successivo chiude la *Città futura*, l'unica rivista comunista ad aver dedicato un interesse continuo e approfondito alla musica, riconoscendone l'importanza per i giovani e per capire i giovani, lasciando non tanto un vuoto quanto una traccia dell'evoluzione dei giovani comunisti; del resto, il senso del binomio musica/giovani muta profondamente nel corso degli anni Ottanta, quando la crescita anagrafica dei *baby-boomers* provoca una ristrutturazione del mercato discografico[8]. La fine degli anni Settanta inoltre rappresenta il primo momento di analisi e autoanalisi sui movimenti giovanili del decennio precedente, in cui si formulano riflessioni sulla loro evoluzione storica e sul loro legame con i movimenti contemporanei, con tonalità molto simili – perché riferite ad elementi connaturati – a quelle con cui si parla dell'evoluzione della *popular music* e dei suoi esiti individualistici o individualizzanti nel punk e nella disco music.

Considerando quindi la musica degli anni Sessanta e Settanta come una delle

---

[7] Cfr. Stephen GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995, p. 240.

[8] Cfr. David HESMONDHALGH, *Popular music audiences and everyday life*, in David HESMONDHALGH – Keith NEGUS (cura), *Popular Music Studies*, Hodder Education, Londra 2002, pp. 117-130.

propaggini della cultura di massa, abbiamo scelto come fonte la stampa di partito, che si configura da subito per il PCI repubblicano non solo come un mezzo di propaganda, ma come uno strumento educativo capace di fornire ai lettori e ai militanti le coordinate principali per capire la società[9]; il marcato orientamento pedagogico – e talora didascalico – è fortemente presente nel campo della stampa periodica e la scelta di utilizzare materiale tutto interno alla cultura comunista permette di «osservare una pluralità di situazioni anche molto distanti dalla dimensione monoliticamente normativa ed "ufficiale", o dalla retorica del "dover essere"»[10]; s'intuisce, inoltre, la permanenza del tentativo di evitare l'isolamento dalla società che contraddistingueva la stampa comunista dall'epoca postbellica.

Le fonti che abbiamo scelto sono i periodici di partito, perlopiù settimanali, in cui l'argomento musicale viene affrontato e declinato nei diversi modi che la differente natura della rivista prevedeva: dal rotocalco *Vie Nuove*, da *Rinascita*, dalla rivista dei giovani comunisti *La città futura*, abbiamo estrapolato quegli articoli che ci hanno consentito di evidenziare la presenza o assenza di una linea editoriale, o politica, sulla musica dei giovani italiani. L'utilizzo dell'*Unità* è stato marginale e di supporto, ma ha talora permesso di ricostruire con maggiore precisione i contorni di dibattiti che altrove erano soltanto episodici; crediamo tuttavia che la natura del settimanale, caratterizzata dall'approfondimento su temi d'interesse, si confacesse meglio alla ricerca che abbiamo svolto, offrendo spesso analisi di maggiore intensità rispetto

---

[9] Cfr. Patrizia SALVETTI, *La stampa d'organizzazione periodica. 1945/1979*, in Massimo ILARDI – Aris ACCORNERO (cura), *Il partito comunista italiano. Struttura e storia dell'organizzazione. 1921/1979*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 1982, pp. 879-896.

[10] Cfr. Sandro BELLASSAI, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)*, Carocci, Roma 2000, pp. 28-29.

agli articoli di un quotidiano, orientati perlopiù sulla cronaca.

Per la natura fortemente esplorativa di questa ricerca, si è deciso in molti casi di lasciar parlare le fonti e di farle dialogare, nella convinzione che potessero restituire in modo autonomo un quadro autentico e multiforme dei dibattiti affrontati e un resoconto scevro da semplificazioni *ex post*.

I. COORDINATE ESSENZIALI TRA SOCIETÀ DEI CONSUMI E CULTURA DI MASSA

Reinvenzioni dei giovani negli anni Sessanta e Settanta

Considerare il miracolo economico come una «grande trasformazione»[11] sposta necessariamente l'attenzione sul risultato, visto come innovativo, anziché sul processo storico e sulla continuità del fenomeno. Le radici dei cambiamenti avvenuti in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta e delle loro ricadute sulla cultura di massa si trovano *in nuce* nella crescita del mercato culturale a partire dagli anni Trenta, che, pur rappresentando un'esperienza di minoranza, gettò le basi per una prima distinzione tra produttori e consumatori che presupponga una nuova concezione del tempo libero[12]; inoltre, alcuni media e prodotti mediatici resero la società più visibile e udibile a se stessa, cambiando le percezioni di comportamenti sociali e sessuali, così da contraddire una visione piattamente funzionalista e strumentale dei mezzi di comunicazione di massa, secondo cui questi avrebbero un ruolo sempre e solo conservatore, finalizzato all'integrazione nella società dei consumi e alla promozione del consenso[13]. Il presente studio, ad ogni modo, adotta un'impostazione *post rem*, dettata e dal-

[11] Cfr. Silvio LANARO, *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia 1992.

[12] Cfr. David FORGACS – Stephen GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 377-387.

[13] *Ibid.*, pp. 21-50.

la scelta dell'arco cronologico d'interesse, e dall'intenzione di osservare gli sviluppi successivi di una mutazione di media durata nelle forme di vita e nella mentalità dei giovani.

L'idea di gioventù come fase anagrafica identificabile è genealogicamente connessa con le forme giovanili di devianza almeno dall'inizio del Novecento, con la delinquenza delle bande di ragazzi che non lavorano e non vanno a scuola, dei teppisti che non corrispondono alle categorie della marginalità adulta per cui esiste una consolidata diagnosi morale, legale, medica[14]. Ma la gioventù come generazione irrompe negli anni Sessanta, filtrando inizialmente dalle manifestazioni di ribellismo e anticonformismo dei beatnik per abbracciare un insieme talmente vasto e trasversale – almeno a livello concettuale – da invalidare un'interpretazione che considerasse puramente deviante un intero gruppo d'età[15]. Nondimeno, l'idea che la gioventù fosse di per sé un soggetto sociale dotato di autonomia era perlomeno destabilizzante, perché comportava, in linea teorica, l'accantonamento delle distinzioni di classe, care tanto a una società pur presunta senza classi come quella americana, quanto ai partiti marxisti occidentali, che sulla lotta di classe erano fondati. Ironicamente, per Mannheim c'è profonda analogia tra la *collocazione* in una classe e quella in una generazione: entrambe contrapposte ai gruppi concreti, di cui si fa parte per ragioni naturali (la famiglia) o scelte volontarie (le associazioni), sono comunità di destini, e il rapporto tra classe e coscienza di classe è in tutto e per tutto corrispondente a quello tra collocazione in una generazione e *legame* di generazione, che esiste se e solo se i

[14] Cfr. Jon SAVAGE, *L'invenzione dei giovani*, Feltrinelli, Milano 2009 [2007].

[15] Cfr. Omar CALABRESE, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, in Philippe ARIÈS – Georges DUBY (cura), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 79-106.

contenuti sociali e spirituali costituiscono un'unione reale tra gli individui[16], se ad esempio, in situazioni di cambiamento sociale e instabilità politica, i giovani diventano i Giovani.

Nel caso italiano, vari fattori convergono: l'espansione della popolazione scolastica, sulla cui dispersione la legge del 1962 che istituiva la scuola media unica ebbe immediati effetti, pone le basi morali e materiali per le rivendicazioni sulla liberalizzazione degli accessi all'università che si concretizzò nel 1969[17]; la piena occupazione come effetto del miracolo economico favorisce il miglioramento del tenore di vita, portando a una tendenziale redistribuzione della struttura interna della spesa dai bisogni essenziali (casa, alimentazione, vestiario) agli aspetti qualitativi del consumo, in primis trasporti e comunicazioni, con l'acquisto di automobili[18].

Il Partito comunista fu colto di sorpresa dal miracolo economico e, non afferrando compiutamente le mutate dinamiche del processo di modernizzazione, denunciò sul piano morale la mancata maturazione di un senso civile che accompagnasse i progressi materiali[19].

---

[16] Cfr. Karl MANNHEIM, *Il problema delle generazioni*, in Id., *Sociologia della conoscenza*, Dedalo Libri, Bari 1974 [1964], pp. 323-371.

[17] Sassoon suggerisce che lo sviluppo di un'ideologia antifamiliare da parte dei giovani fosse favorito anche dalla prolungata permanenza familiare causata dall'espansione della fase scolastico-universitaria. Cfr. Donald SASSOON, *L'Italia contemporanea. I partiti, le politiche, la società dal 1945 a oggi*, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 156-169.

[18] Cfr. Carmela D'APICE, *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra ad oggi*, De Donato, Bari 1981; Marino LIVOLSI, *Consumi e vita quotidiana*, in *Guida all'Italia contemporanea 1851-1997*, v. IV, *Comportamenti sociali e cultura*, Garzanti, pp. 75-139.

[19] Cfr. Giuliano PROCACCI, *Storia degli italiani*, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 553-559.

> La connotazione fordista del miracolo, così come la ristrutturazione operata dalle grandi industrie nella seconda metà degli anni Sessanta, che portò ad un nuovo protagonismo della classe operaia nella società italiana, contribuì a rendere meno evidente lo spostamento dell'asse della società dalla produzione al consumo. L'enfasi venne posta dai comunisti sempre sulla produzione e sull'offerta, piuttosto che sul mercato e sulla domanda[20].

E tuttavia, c'è chi ha visto nella maggior disponibilità di beni e servizi per ampie fasce delle classi popolari un ponte psicologico da consumismo a comunismo che avrebbe favorito il PCI[21]. Tuttavia, i perduranti timori di una colonizzazione commerciale[22] travisavano la messa in campo di una struttura culturale profondamente simbiotica con una nuova fase dello sviluppo capitalistico[23], capace di propor-

---

[20] Ermanno TAVIANI, *Il PCI nella società dei consumi*, in Roberto GUALTIERI (cura), *Il PCI nell'Italia repubblicana (1943-1991)*, Carocci, Roma 2001, p. 289.

[21] «Questo fatto significò per le classi popolari un'integrazione senza precedenti nel corpo sociale del paese […]. È fondamentale che tutto ciò si sia verificato nel corso di *una sola* generazione […]. Non solo, ma dello sviluppo capitalistico cominciarono ad assorbire anche quel tipico sottoprodotto ideologico che va sotto il nome delle aspettative crescenti: l'attesa cioè che domani si avranno più cose di oggi, e che quindi è inconcepibile lasciarsi strappare le cose conquistate oggi. Questa premessa psicologica formidabile, unita alla fortissima presenza del partito comunista, ha rappresentato un elemento essenziale della presa di coscienza politica da parte delle classi popolari del paese e segnatamente della classe operaia. In questo senso è difficile negare che in Italia più che altrove il processo di sviluppo capitalistico, assommando effetti di emancipazione psicologico-comportamentale ad un'ideologia di emancipazione sociale, ha prodotto una combattività operaia senza pari», Ernesto GALLI DELLA LOGGIA, *Ideologie, classi e costume*, in Valerio CASTRONOVO (cura), *L'Italia contemporanea. 1945-1975*, Einaudi, Torino 1976, pp. 417-418.

[22] V. Victoria DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006 [2005].

[23] Cfr. Franco ROSITI, *Sistema politico, soggetti politici e sistema delle comunicazioni di massa*, in Rita BIANCHERI et al., *Comunicazioni di massa e sistema politico*, FrancoAngeli, Milano 1982, pp. 75-89.

re un modello complessivo di vita che corrispondeva a bisogni e desideri scaturenti dalla coscienza dell'inadeguatezza del presente[24].

Il fatto che «la cultura di sinistra si [fosse] diffusa nelle nuove generazioni più attraverso il cinema e il teatro, le canzoni e la satira, che non attraverso il "pedagogismo" delle istituzioni culturali comuniste, e si [fosse] intrecciata con le varie forme di "controcultura" provenienti dal resto d'Europa e dagli Usa»[25] portò ad una contaminazione culturale che superò i confini "provinciali" e nazionali e facilitò la politicizzazione diffusa del Sessantotto, nel segno della lotta all'autoritarismo[26]; l'usuale dizione di «riflusso» che invece denota gli anni Settanta, come il ritorno di un'onda dall'impegno politico e dall'utopia (che del resto era un'isola già per Tommaso Moro) verso l'individualismo consumistico degli anni Cinquanta, concentrato sulla prestazione, sulle tre M (macchina, mestiere, moglie), è in qualche modo fuorviante, perché la crisi economica aveva ormai privato il lavoro delle connessioni simboliche che ne facevano precedentemente un terreno centrale di riproduzione di orientamenti privatistici[27], portando ad un diverso individualismo, socialmente orientato, che vive nell'istante e ha bisogno degli altri come specchio narcisistico[28].

---

[24] Cfr. Stephen GUNDLE, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Quaderni storici», 62, 1986.

[25] Marcello FLORES – Nicola GALLERANO, *Sul PCI. Un'interpretazione storica*, il Mulino, Bologna 1992, p. 207.

[26] Cfr. Alessandro CAVALLI – Carmen LECCARDI, *Le culture giovanili*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, v. 3.2, *Istituzioni, politiche, culture*, Einaudi, Torino 1997, pp. 707-800.

[27] Luca RICOLFI – Loredana SCIOLLA, *Senza padri né maestri. Inchiesta sugli orientamenti politici e culturali degli studenti*, De Donato, Bari 1980, pp. 240-257.

[28] Cfr. Christopher LASCH, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga in un'età di disillusioni collettive*, Bompiani, Milano 1981 [1979].

Musica gastronomica e autenticità rock

Nel corso degli anni Sessanta, la musica si configura sempre più come un prodotto di consumo destinato ai giovani. Da una prospettiva marxista, l'aspetto più rilevante è la dimensione del consumo, piuttosto che la componente generazionale del fenomeno: nelle lezioni introduttive alla sociologia della musica, Adorno enuclea tra le caratteristiche fondamentali della musica leggera[29] (ultima incarnazione storica della cultura bassa[30]) la standardizzazione[31], esemplificata dalla canzonetta di successo che si riduce ad una réclame del suo titolo (ed è quindi solo un'altra forma di pubblicità), e la pseudoindividualizzazione, che deve illudere l'ascoltatore di essere il destinatario privilegiato della canzone, in un fallace rapporto personale con la merce che consuma[32]; la musica avrebbe quindi perso ogni autonomia, per diventare semplicemente un fatto socio-psicologico, un cemento sociale che favorisce

---

[29] È del 2004 la prima traduzione italiana del saggio *Sulla popular music* (1941), ma i contenuti erano stati ampiamente ripresi e incorporati nella lezione sulla musica leggera dell'*Introduzione alla sociologia della musica* (1962), edita da Einaudi nel 1971.

[30] Di avviso parzialmente diverso è "un altro" *radical* d'oltreoceano, Dwight Macdonald, secondo cui la cultura di massa (chiamata in neolingua orwelliana «masscult») non rappresenta un prodotto culturale e artistico *from below* come espressione del popolo, bensì un'imposizione dall'alto ad opera dell'industria culturale, che trasforma l'individuo in uomo-massa estraniato dalla dimensione comunitaria. Cfr. Dwight MACDONALD, *Masscult e midcult*, e/o, Roma 1997 [1960; prima edizione italiana in Dwight MACDONALD, *Controamerica*, Rizzoli, Milano 1969, pp. 17-83], pp. 26, 107.

[31] Sui limiti dell'analisi di Adorno, v. Richard MIDDLETON, *'Play it again Sam'. Some notes on the productivity of repetition in popular music*, in Simon FRITH (cura), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, v. III, *Popular Music Analysis*, Routledge, Londra-New York 2004, pp. 136-169.

[32] Cfr. Theodor W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971 [1962], pp. 26-47.

l'adattamento ai meccanismi della vita moderna, perché la *popular music* s'inserisce negli interstizi del tempo libero, per «sentire senza fatica, possibilmente a mezz'orecchio […]. La passività incoraggiata si inserisce nel sistema generale dell'industria culturale inteso come sistema di istupidimento progressivo»[33]; in tal modo la musica, in quanto falsa coscienza, diventa ideologia. In quest'ottica, Adorno rileva inoltre che i giovani («la generazione della radio») sono più suscettibili a un processo di adattamento masochista al collettivismo autoritario che – mediato dall'ascolto musicale – colpisce indistintamente giovani di ogni schieramento politico[34].

Pur prescindendo da una ricostruzione filologica della ricezione di Adorno in Italia[35], tra le parole del filosofo francofortese e l'atteggiamento critico che incontreremo sulle pagine dei periodici comunisti (soprattutto nei primi anni della nostra ricerca) c'è un'indubbia affinità[36]. Anche tra gli intellettuali italiani più sensibili al fenomeno musicale, i toni sono infatti molto simili: quando Adorno parla della *popular music* come di un prodotto già digerito a dovere per l'ascoltatore[37], il campo semantico ci rimanda senza soluzione di continuità alla discussione sulla «musica gastronomica» affrontata da Eco e dal gruppo del Nuovo Canzoniere Italiano del 1964, impegnato nel recupero della tradizione musicale popolare e nella rifondazione della

---

[33] *Ibid*., pp. 36-37.

[34] Cfr. Theodor W. ADORNO, *Sulla popular music*, Armando, Roma 2004, p. 110.

[35] Per cui si rimanda a Ruggero D'ALESSANDRO, *La teoria critica in Italia. Letture italiane della Scuola di Francoforte*, manifestolibri, Roma 2003.

[36] Cfr. Richard MIDDLETON, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 2001 [1990], pp. 59-98.

[37] Cfr. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pp. 38-39.

canzone politica[38].

Questo concetto, già adorniano, viene applicato alla canzone di consumo, canzone – appunto – «della cattiva coscienza»[39], per problematizzare la funzione che questo tipo di musica svolge nella società moderna e che per Adorno era quella dell'eterodirezione dell'individuo, «per il quale pensano e desiderano i grandi apparati della persuasione occulta e i centri di controllo del gusto, dei sentimenti e delle idee – e che pensa e desidera in conformità ai *deliberata* dei centri di direzione psicologica»[40]. Le considerazioni del filosofo francofortese sulla standardizzazione musicale trovano nelle analisi del Nuovo Canzoniere una conferma, arrivando a concludere che il plagio, l'imitazione, la riproposizione di formule (piuttosto che forme) sono «l'ultimo e più compiuto atto pedagogico di omogeneizzazione del gusto collettivo e della sua sclerotizzazione su richieste fisse e immutabili, in cui la novità è introdotta con giudizio, a piccole dosi, per risvegliare l'interesse del compratore senza urtarne la pigrizia»[41].

Ad ogni modo, pur svolgendo una serrata e documentata polemica contro la canzonetta, l'elemento di novità consiste nel tentativo di evitare una polarizzazione

---

[38] Sul Nuovo Canzoniere Italiano, v. *infra* il capitolo *Folklore progressivo*.

[39] Cfr. Umberto ECO, *Introduzione*, in Michele L. STRANIERO – Emilio JONA – Sergio LIBEROVICI – Giorgio DE MARIA, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964, pp. 5-28.

[40] *Ibid.*, p. 6.

[41] *Ibid.*, p. 9.

tra apocalittici e integrati[42], tra moralisti della canzone e convinti gastronomi, suggerendo che, «quando rappresenti il momento di sosta», fare affidamento sugli aspetti modulari, ripetitivi, banali della cultura di massa (canzoni, fumetti e simili) costituisce un «sano esercizio di normalità»: Eco distingue infatti tra la cultura di massa come «la situazione antropologica in cui la evasione episodica diventi la norma» e l'effettivo episodio d'evasione, cercando di far breccia nella *hybris* intellettualistica e nel rifiuto aristocratico per complicare l'approccio d'indagine e vedere i prodotti della cultura di massa come la risposta industrializzata ad esigenze reali. È in questa prospettiva che la preferenza giovanile per cantanti coetanei si dimostra paradigmaticamente ambigua: alla professione di autonomia extrapubblicitaria fatta dai giovani nella scelta degli idoli corrisponde l'assenza di «alcuna altra fonte di modelli».

Per molti versi affini alle controversie sulla legittimità di considerare la musica leggera un fatto culturale, e non solo commerciale, sono le diatribe che in sede musicale discutono l'esistenza di un'estetica del rock, e che hanno luogo in prima istanza in ambito anglosassone. Dai Beatles in avanti, le riviste musicali passano da un'attenzione "scandalistica" per il fenomeno musicale, concentrandosi su aspetti frivoli e offrendo poco più che commentari alle hit parade, allo sviluppo di un più approfondito discorso prettamente musicale, secondo le richieste del pubblico, progressivamente più esigente e preparato, e le tendenze lanciate dalle riviste under-

[42] La raccolta di saggi di Eco *Apocalittici e integrati* è appunto dello stesso anno e contiene numerosi riferimenti alla musica di consumo. Cfr. Umberto ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.

ground[43].

Rifiutando la distinzione tra cultura alta e bassa e proponendo altresì di operare delle distinzioni interne alla cultura di massa[44], l'estetica del rock dipende in modo cruciale dalla discussione della sua autenticità, che sussiste in quanto sovverte la logica commerciale, o comunque le oppone resistenza, e permette ad una rock star di portare entro i confini del "sistema" qualcosa di ostinatamente individuale, personale, e quindi ad esso alieno; in ciò consiste quindi l'irrisolvibile antinomia del prodotto musicale come merce che deve negarsi come merce, corroborata da miti romantici come quello della gioventù e del genio creativo[45] che devono porre in atto questa dialettica di negazione[46], per quanto sia l'industria stessa ad esaltare l'originalità e la portata innovativa di un artista quando ne tema l'insuccesso per l'eccessivo allontanamento dai modelli consolidati[47].

La proposta di Eco, individuare cioè una terza via tra rifiuto totale intellettua-

---

[43] Simon FRITH, *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano 1982 [1978], pp. 135-137.

[44] Cfr. Keir KEIGHTLEY, *Reconsidering rock*, in Simon FRITH – Will STRAW – John STREET, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 109-142.

[45] Richard MIDDLETON, *Pop, rock and interpretation*, in Simon FRITH (cura), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Routledge, v. IV, *Music and Identity*, Londra-New York 2004, pp. 213-225.

[46] Simon FRITH, *Towards an aesthetic of popular music*, in Simon FRITH (cura), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Routledge, v. IV, *Music and Identity*, Londra-New York 2004, pp. 32-47.

[47] Jon STRATTON, *Between two worlds: art and commercialism in the record industry*, in Simon FRITH (cura), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, v. II, *The Rock Era*, Routledge, Londra-New York 2004, pp. 7-23.

listico e fiducia spontaneista nella "cultura bassa", incorre nell'abituale sorte che spetta alle terze vie[48], e solo faticosamente, nel corso di almeno un decennio, sarà possibile trovare, a sinistra, serie problematizzazioni della questione; le radici di ciò affondano profonde nella formazione culturale e ideologica dell'apparato del Partito comunista.

Idee diverse di cultura

La forte matrice umanistico-letteraria di buona parte dei dirigenti comunisti degli anni Sessanta[49] si traduceva in una sopravvalutazione relativa delle *Geisteswissenschaften* a discapito delle scienze sociali: molto più spesso s'incontravano anche tra gli intellettuali vicini al Partito letterati, storici e filosofi, piuttosto che sociologi o psicologi, altresì riflettendo lo stato dell'arte nell'accademia italiana dell'epoca. La diffidenza per le scienze sociali datava probabilmente alla loro considerazione come

[48] Si considerino due recensioni di *Apocalittici e integrati* sulla stampa comunista, in cui si replica citando Riesman (David RIESMAN, *La folla solitaria*, il Mulino, Bologna 1956 [1950]), che la cultura di massa è – sempre e solo – eterodiretta dalla classe dominante (Michele RAGO, *Cultura di massa e cultura della massa*, «l'Unità», 29 novembre 1964) o alternativamente si auspica un approfondimento degli studi, affinché non si lascino «le masse in balia di chi [ha] tutto l'interesse a perpetuarne, anzi aggravarne, l'inferiorità culturale» (Vittorio SPINAZZOLA, *Una terra ancora vergine per gli studiosi italiani*, «Vie Nuove», 51, 17 dicembre 1964).

[49] Dagli anni Cinquanta in poi il gruppo dirigente del Partito comunista è formato principalmente da laureati o diplomati, ex studenti, tutt'al più giornalisti o pubblicisti; si tratta in ogni caso di «politici di professione, di formazione intellettuale e tutta interna al partito». Cfr. Chiara SEBASTIANI, *Organi dirigenti nazionali: composizione, meccanismi di formazione e di evoluzione. 1945/1979*, in Massimo ILARDI – Aris ACCORNERO (cura), *Il partito comunista italiano. Struttura e storia dell'organizzazione. 1921/1979*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 1982, pp. 387-444.

scienze borghesi e portò ad un perdurante debito, da parte della cultura comunista, in questi ambiti[50]. Ciò accade perché sono gli intellettuali a rivestire per il PCI un ruolo privilegiato, canonizzato negli scritti di Gramsci, la cui pubblicazione in fascicoli monografici tra 1948 e 1951 era stata uno dei maggiori catalizzatori della riflessione sul compito attivo degli uomini di cultura nella società, configurando al contempo il Partito comunista come il soggetto politico promotore di tale attività. Pertanto, in un reciproco riconoscimento e conferimento di legittimità, partito e intellettuali fondarono un solido binomio che enfatizzava e alimentava la natura di fatto elitistica della cultura: pur evocando l'autenticità e la progressività della cultura popolare, di fatto la delegittimava invocando l'accesso, per le classi subalterne alla cultura "vera", che era quella stampata[51].

Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, entrò in crisi la triplice strategia messa in campo nel periodo post-bellico: gestione del proprio settore di cultura popolare (biblioteche, case del popolo, stampa, case editrici), relazione con gli intellettuali, promozione di un'estetica e una morale sociali collettive anziché individualistiche, basate sulla partecipazione pubblica anziché sul consumismo privato. La sovrapproduzione di intellettuali che difficilmente trovavano posto negli ambiti culturali del Partito comunista[52] portò ad una frustrante collisione nei rapporti col PCI, che la loro

---

[50] Nello AJELLO, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 47.

[51] Cfr. David FORGACS, *La sinistra e la modernizzazione culturale*, in Id., *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 233-264.

[52] Comunque inappetibili: la stampa di partito, ad esempio, paga un quarto della stampa borghese; inoltre, «la stampa comunista risulta per molti di noi muta e cieca. Uno dei motivi principali del grigiore e della mediocrità delle nostre pagine culturali, risiede infatti nel metodo di lavoro redazionale. Regolata dalla paura dell'"eccesso" e della "trasgressione" essa blocca in un cas-

disoccupazione poteva solo acuire, data ormai come scontata l'ignoranza della dirigenza per i fatti culturali e per la realtà contemporanea[53]; peraltro, in una temperie di generalizzata chiusura riguardo i mezzi di comunicazione di massa, erano puntiformi le eccezioni come Ivano Cipriani e Alberto Abruzzese e provenivano, non casualmente, dalla sociologia: il partito aveva preferito far ricorso ad un patrimonio libresco di classici del pensiero, piuttosto che approntare strumenti di ricerca ed elaborazione collettivi, così che, allo scemare del carisma del leader, la cultura di partito era andata sperperandosi nella politica delle alleanze col ceto intellettuale. Lo slogan ricorrente era l'invito ad approfondire il problema e colmare le lacune, ma permaneva un'ostinata tendenza a valorizzare apparati di concetti e valori appartenenti ad una fase d'industrializzazione precedente, come preferire la letteratura al cinema, il cinema alla televisione, il teatro all'industria culturale; tutto ciò, nel segno di un fraintendimento di fondo della modernizzazione e del passaggio da società della produzione a società dei consumi[54], che portava il partito di massa non più a iniziare il

---

setto qualsiasi contributo che non appartenga alla routine ideologico-tecnico-burocratica; nei casi migliori lo "raffredda" ritardandone la uscita o lo edulcora, invitando con motivi mascheratamente tecnici ad opportuni tagli e modificazioni, o lo bilancia con l'affiancamento di pezzi di segno opposto, cosicché si elidano a vicenda e producano solo ridondanza», Alberto ABRUZZESE, *Il fantasma fracassone. PCI e politica della cultura*, Lerici, Roma 1982, p. 17.

[53] Valga come esempio la caustica (se non livorosa) collazione di *excerpta* delle pagine culturali dell'«Unità» siglata da due ex comunisti: Ruggero GUARINI – Giuseppe SALTINI, *I primi della classe. Il "culturcomunismo" dal 1944 al 1964: un'antologia per ricordare*, Sugarco, Milano 1978. V. anche Dallas W. SMYTHE, *Il sistema delle comunicazioni: «buco nero» del marxismo occidentale*, «Ikon», 3 n.s., 1979.

[54] Secondo Abruzzese, anziché ricorrere alle pratiche e ai fenomeni che mettono in crisi i modelli della società, il PCI cercava banalmente di ricostruire quei modelli: esemplare sarebbe il caso della Terza Rete Rai, che, manifestando una visione pretecnologica del mezzo televisivo, si basava sull'opposizione ideologica tra informazione e spettacolo in un'angusta e velleitaria vi-

processo di educazione politica, bensì a reagire a processi iniziati al suo esterno che ne minavano sempre più la supremazia sull'informazione e sulla formazione politica[55]. Paradossalmente, infatti, i mezzi di comunicazioni di massa erano trattati come una barriera (piuttosto che come un canale di scambio tra il partito e la società circostante), come un agente di disgregazione che corrodeva nel profondo il PCI, inteso esso stesso come mass medium e nello specifico come sistema comunicativo autonomo e separato[56].

Questo tipo di scollamento di fatto non trovò una ricomposizione organica e un indirizzo univoco da parte del Partito comunista, facendo sì che le amministrazioni locali[57] sviluppassero di volta in volta esperimenti culturali innovativi; questa che poteva essere interpretata come una patente di autonomia organizzativa lasciava a tutti gli effetti irrisolte questioni estetiche ed etiche (e pertanto politiche), mostrandosi più come una ritirata che come un'evoluzione concreta del pensiero culturale comunista: era una resa al capitalismo dello spettacolo, a cui non si sapeva opporre un'alternativa e che faceva dell'«effimero» la messa in scena del riflusso, o si trattava della fine di molti tabù e dell'uscita della sinistra da una subalternità che ne aveva

---

sione di concorrenzialità tra reti. Cfr. Alberto ABRUZZESE, *Il fantasma fracassone. PCI e politica della cultura*, Lerici, Roma 1982, pp. 43-65.

[55] Cfr. Gianfranco PASQUINO, *Mass media, partito di massa e trasformazioni della politica*, «il Mulino», 288 (1983).

[56] Cfr. Gianpietro MAZZOLENI, *La sinistra e i mass media. Tra autocritica e buoni propositi*, «Problemi dell'informazione», VI (1981), 2.

[57] Tra il 1975 e il 1976 passarono alle sinistre Torino, Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli.

caratterizzato il rapporto con i mass media[58]? Tale disgiunzione rispecchiava grosso modo le posizioni della vecchia e della nuova guardia dei funzionari del partito, dei fondatori del PCI repubblicano e di quelli entrati dopo il Sessantotto, a metà tra FGCI e movimento studentesco[59]. È il rapporto con le nuove generazioni, dentro il partito e fuori, che si ripropone ogniqualvolta si cerchi di analizzare la portata dei fenomeni culturali che investono la società; così nel 1978 Occhetto:

> Una delle spinte critiche della nostra generazione all'inizio del centro-sinistra fu proprio quella di mettere in guardia dai guasti del neocapitalismo, dai rischi di un nuovo americanismo, dal carattere distorto e insieme opprimente del consumismo, dalla natura alienante promanante dai consumi indotti, e cioè a non considerare lo sviluppo e il progresso in sé positivi[60].

---

[58] Mauro FELICORI, *Feste d'estate. Indagine sulla politica culturale dei comuni italiani*, in Arturo PARISI (cura), *Luoghi e misure della politica*, il Mulino, Bologna 1984, pp. 141-192.

[59] «La nuova dirigenza e il nuovo apparato del PCI formatisi ed emersi nel corso [degli anni Settanta], e che d'ora in poi chiamerò la nuova classe politica comunista, sono caratterizzati dunque dalla ormai consolidata e crescente prevalenza di persone provenienti dalle leve più recenti (sessantottesche e postsessantottesche) di una piccola borghesia intellettuale e burocratica, senza esperienze di lavoro produttivo, [che risultano dalla fecondazione incrociata di vari fattori]: la cultura marxista, leninista e gramsciana in una declinazione sessantottesca, l'età giovanile, l'origine piccolo-borghese, la provenienza da carriere intellettuali e burocratiche in atto o più spesso ancora in potenza, la estraneità ai processi produttivi dell'economia moderna, e *last but not least* la sostanziale coincidenza quantitativa e qualitativa della dirigenza effettiva con un apparato di politici professionali, dipendenti per le loro carriere esclusivamente dai processi di selezione e promozione interni al partito, non da rapporti organici e autonomi con una qualche sezione della società civile», Giuseppe ARE, *Radiografia di un partito. Il PCI negli anni '70: struttura ed evoluzione*, Rizzoli, Milano 1980, pp. 258-259. Sul cambiamento delle variabili socioanagrafiche, v. anche Aris ACCORNERO – Renato MANNHEIMER – Chiara SEBASTIANI (cura), *L'identità comunista. I militanti, la struttura, la cultura del Pci*, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 104-111.

[60] Achille OCCHETTO, *Intervento*, in Franco FERRI (cura), *La crisi della società italiana e gli orientamenti delle nuove generazioni*, Editori Riuniti, Roma 1978, pp. 326-327.

Riconoscendo altresì, con la puntualità della nottola di Minerva, di non potersi nuovamente rifugiare «in una visione demoniaca di quanto avviene nelle nuove generazioni relegando tutto in un'astratta irrazionalità». D'altro canto, criticando il «sinistrese», così parlava il trentenne Borgna:

> Wittgenstein diceva che rappresentarsi una lingua significa rappresentarsi una forma di vita. Ma qual è la vita che scorre nella nostra lingua, nel *Progetto*, come in tanti altri documenti ufficiali del partito? A chi parla chi progetta a medio termine? A se stesso o ai suoi destinatari ipotetici, alla gente reale o ai vertici dei partiti? […] Noi […] siamo rimasti al volantino, al comizio, al giornale parlato, al festival dell'*Unità*. Non voglio dire che questi siano modi obsoleti di fare politica, ma è certo che, se non se ne troveranno di nuovi, possono diventarlo […]. Di cosa parla il nostro presente? Parla la lingua dell'austerità, del rigore nello studio, nel lavoro, nella milizia politica. I giovani, al contrario, parlano della felicità, di riprendersi la vita, di soddisfare i propri bisogni, anche se molto spesso, dietro a quelle parole, si cela una realtà ben diversa, la realtà pesante della disperazione e della emarginazione: o, forse, proprio per questo. Riusciranno questi modi così diversi ad incontrarsi, a stabilire un contatto[61]?

In questa nuova generazione di politici comunisti, il rifiuto dell'appello all'austerità predicata dal Partito era il sintomo del cortocircuito del pedagogismo politico, che andava di pari passo con la fine del pedagogismo estetico, la cui agognata assenza permise infine la spettacolarizzazione dell'evento, cioè quella dilata-

---

[61] Gianni BORGNA, *Intervento («A chi parla chi progetta a medio termine?»)*, in Franco FERRI (cura), *La crisi della società italiana e gli orientamenti delle nuove generazioni*, Editori Riuniti, Roma 1978, pp. 266-267.

zione dei linguaggi, dei codici espressivi e dei luoghi di socializzazione che prese il nome di «effimero»[62], rendendo in tal modo manifesto lo sgretolamento della capacità del PCI di intervenire in modo totale sugli aspetti delle vita culturale del paese e lasciando infine campo libero all'élite culturale di sinistra per riconciliarsi con l'americanismo[63].

---

[62] Cfr. Franco FERRAROTTI, *Dalle ideologie all'individualismo gregario*, in Philippe ARIÈS – Georges DUBY (cura), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 431-448. Utilizzando la categoria di «pluralismo culturale», possiamo quindi affermare che «la cultura diventa sintomo di *ciò che esiste* al livello della vita quotidiana e di modelli di consumo stratificati; la più ampia questione della relazione tra cultura, dominio di classe e ideologia svanisce. La teoria pluralistica della cultura di massa accoglie una concezione aproblematica dell'integrazione sociale e dà per scontata la questione della legittimazione. La cultura viene così separata dall'ideologia e l'analisi dei valori che essa esprime non è mai messa in relazione con la struttura sociale e di classe», Alan SWINGEWOOD, *Il mito della cultura di massa*, Editori Riuniti, Roma 1980 [1977], p. 17.

[63] Cfr. Marcello FLORES – Nicola GALLERANO, *Sul PCI. Un'interpretazione storica*, il Mulino, Bologna 1992, pp. 262-263, in cui si sostiene che la maggiore apertura culturale della nuova generazione e il suo rispecchiamento in altri valori che non quelli dell'ideologia dell'apparato si traducono in un rifiuto dell'identità originaria e in una concezione strumentale delle opzioni ideologiche. Sull'autorappresentazione della nuova generazione, v. la recensione di Fofi al libro di Veltroni *Il sogno degli anni '60. Un decennio da non dimenticare nei ricordi di 46 giovani di allora*, Goffredo FOFI, *Sognare all'indietro*, «Quaderni piacentini», 3, 1981, pp. 75-78.

II. LA *POPULAR MUSIC* NELLA STAMPA COMUNISTA, 1963-1979

In quanto elemento sovrastrutturale, la musica non ha un ruolo centrale nelle analisi e nei resoconti che leggiamo sui periodici del Partito comunista italiano; in quanto proveniente dagli Stati Uniti o dal Regno Unito, la musica rock, con le sue evoluzioni, porta il timbro del capitalismo e del colonialismo culturale; ma in quanto interessa le masse, prima come fatto di costume, poi come aspetto fondamentale dell'identità delle nuove generazioni, quindi come condizione unificante di migliaia o milioni di giovani, alle manifestazioni o ai concerti o nelle loro stanze, la musica si configura progressivamente come un argomento che un partito che si fa portavoce delle istanze e degli interessi delle masse non può, né vuole, ignorare. Questo ci interessa mettere a fuoco.

Secondo la natura del periodico, quotidiano o settimanale, e la sua impostazione, da rotocalco o da rivista di approfondimento politico, il tipo d'informazione proposta è ovviamente modulato in base al pubblico, ai suoi interessi e al suo livello di preparazione, politica o culturale:

> Di fatto il canale di formazione più diffuso e accessibile resta per i nostri attivisti la stampa periodica di partito, settimanale e soprattutto quotidiana. Tutti i quadri comunisti più colti e preparati leggono regolarmente e attentamente *Rinascita*, che dà i punti di riferimento fondamentali per

> l'impostazione dell'analisi dei problemi politici più cruciali e per l'interpretazione dei maggiori fenomeni sociali. *Vie Nuove*, *Noi donne*, *Il calendario del popolo* raggiungono i militanti con un livello culturale inferiore, svolgendo una funzione ugualmente importante di sensibilizzazione ideologica e di informazione. Ma il testo più conosciuto ed autorevole a cui si fa riferimento in tutti i campi e a tutti i livelli è *l'Unità*, il Verbo quotidiano del PCI, l'alimento di ogni buon attivista, a cui ciascuno è affezionato con indiscussa fedeltà[64].

Nella stampa come *Vie Nuove*, che tratta i temi del costume ed è concepita per un pubblico familiare o popolare, «lo slancio pedagogico di trasformare il mondo morale dei militanti incontra un limite pressoché insormontabile nella necessità di trasmettere alle masse concetti, immagini, modelli e direttive in forme comprensibili e condivisibili, non solo in termini immediatamente linguistici ma anche, più profondamente, quanto ai codici culturali utilizzati […]; si tratta piuttosto del tentativo di guadagnare ancora una volta al PCI una sorta di monopolio morale. In altre parole, dietro lo sforzo della stampa comunista di assecondare i valori e il linguaggio dei lettori si intravede anche – e soprattutto – un senso comune diffuso con cui fare realisticamente i conti, se non addirittura da accarezzare e blandire»[65].

---

[64] Francesco ALBERONI (cura), *L'attivista di partito. Una indagine sui militanti di base del PCI e della DC. Ricerche sulla partecipazione politica in Italia*, il Mulino, Bologna 1965, pp. 287. «Ciò che si legge con maggiore assiduità e interesse è l'articolo di fondo, in cui i leaders più conosciuti del partito elaborano per il lettore l'interpretazione ufficiale degli avvenimenti e dei problemi nazionali e internazionali. Ma ogni notizia riportata nel giornale è considerata degna di attenzione e fiducia: dai fatti di cronaca alle critiche cinematografiche e televisive, alle lettere al Direttore, *l'Unità* dà sempre la versione più attendibile, il giudizio autentico», *ibid.*, p. 288.

[65] Sandro BELLASSAI, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)*, Carocci, Roma 2000, p. 116.

La musica in *Vie Nuove*

Cercando di mediare tra gli imperativi ideologici del partito e il cambiamento in atto nei modelli di tempo libero dei lettori, *Vie Nuove* nasce nel 1946 come foglio prevalentemente politico destinato ad un ampio numero di lettori, «che avesse la elasticità e la capacità di penetrazione di un rotocalco e arrivasse più sollecitamente al pubblico»[66]; del resto l'Italia, tradizionalmente un paese di pochi lettori, nel secondo dopoguerra è tra i primi paesi europei per circolazione di riviste illustrate[67]. Nei primi anni si trovano in *Vie Nuove* molte notizie sui paesi blocco sovietico e sulla Cina da poco comunista, corredate da numerose fotografie di operai e contadini da ogni parte del mondo socialista; questa *Biblia pauperum*, raccontando l'Unione Sovietica come forza per la pace e la giustizia sociale, conferisce di riflesso credibilità politica al PCI agli albori della repubblica italiana[68]. La rivista si evolve, coinvolgendo uomini di cultura comunisti e non, nel tentativo di smorzare la preponderante impressione di giornale maschile[69] e di renderlo un rotocalco che possa interessare tutta la famiglia, incoraggiando il dialogo con la redazione e rispondendo a necessità e cu-

---

[66] Luigi LONGO, *Così nacque «Vie Nuove»*, «GIORNI – Vie Nuove», 41, 13 ottobre 1976.

[67] David FORGACS – Stephen GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007, p. 139. Si trattava di un carattere strutturale di lungo periodo; v. Giovanni BECHELLONI, *Informazione e potere. La stampa quotidiana in Italia*, Officina Edizioni, Roma 1974, p. 93.

[68] Cfr. Stephen GUNDLE, *Cultura di massa e modernizzazione:* Vie Nuove *e* Famiglia Cristiana *dalla guerra fredda alla società dei consumi*, in Pier Paolo D'ATTORRE (cura), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 1991, pp. 235-268.

[69] Maria Antonietta MACCIOCCHI, *Una donna alla direzione era già il nuovo*, «GIORNI – Vie Nuove», cit.

riosità del pubblico con apposite rubriche (quella del medico; quella dell'avvocato; *Chi dice donna* di Lorenza Mazzetti; *Per lei*, la rubrica di moda).

All'inizio degli anni Sessanta, *Vie Nuove* dedica alla musica leggera italiana o straniera (così come alla televisione) poco più che accenni – sotto forma di trafiletto di neanche duecento parole – ma a partire dal restyling del 1963, coincidente con la direzione di Paolo Bracaglia Morante, gli articoli si fanno più numerosi, per quanto sostanzialmente limitati a una dimensione "stagionale" di cronaca e polemica sui festival (d'inverno il Festival di Sanremo, d'estate il Cantagiro) o all'occasionale articolo sul fenomeno musicale del momento (Gianni Morandi, Rita Pavone…).

Quando si parla di musica, ci si riferisce alla musica classica: il trafiletto *Dischi* riporta in poche colonne le ultime uscite di Haydn Bach Schubert eccetera, con qualche concessione al jazz[70]. Iniziano tuttavia a comparire articoli autonomi dedicati alla musica leggera italiana, e talora straniera (perlopiù francese, inglese, americana): tendenzialmente l'attenzione va agli aspetti "industriali" della musica contemporanea, come il mercato discografico, le tendenze commerciali e i gruppi di potere che decidono quale sia il prodotto, o piuttosto la merce musicale, da offrire al pubblico. Il punto di vista è quindi nettamente strutturale, concentrato sugli sviluppi che gli interessi economici hanno sul piano della sovrastruttura musicale, che è un loro epifenomeno; quando si parla di musica leggera non lo si fa ingenuamente, con lo stile aproblematico del rotocalco, ma evidenziando gli effetti che le canzoni e soprattutto lo stile dei cantanti – visti come *personaggi*, anzi, come *divi* – hanno sui loro ascolta-

[70] A titolo d'esempio, all'incirca negli stessi anni, su «Rinascita» compare un articolo sui gusti musicali dei giovani, e anche qui si fa riferimento alla musica classica. Cfr. Luigi PESTALOZZA, *La musica e gli studenti. Un concorso assai indicativo sugli interessi e i gusti dei giovani*, «Rinascita», 30 gennaio 1965, 5, p. 19.

tori e ammiratori, scandagliandone gli aspetti originali o derivativi a partire da modelli autoctoni o importati da oltreoceano. Ai cantanti italiani succedanei degli americani toccano gelate docce di realtà, perché una scelta musicale non è mai senza partito e se lo è, è colpevole:

> Dietro Bobby Solo non vi era il disagio di una generazione protestante e anticonformista, ma solo il morbido cotone idrofilo della borghesia romana e il suo modello non poteva perciò essere qualcosa di più che un cantante ricco e fortunato, il Presley appunto, che della sua generazione aveva in un primo tempo rappresentato lo stendardo musicale, e in seguito soltanto l'immagine esteriore di un paio di frenetici blue-jeans. Sembrava comunque che questo personaggio così ritardatario, così frusto ormai, non dovesse uscire dai limiti di una ristretta cerchia di amici. Ma venne a Sanremo […]. Più parla [Bobby Solo] e più ci si accorge di come egli sia uguale alle sue canzoni, che sono vuote e suggestive, accettate forse proprio per la loro evasività, per la cangiante mutevolezza dei suoni e per i testi privi di impegno. Il ritorno al dannunzianesimo musicale, travestito da teddy boy. Il successo di Bobby Solo è il successo borghese di un cantante borghese[71].

Questa particolare prospettiva, concentrata sulla musica leggera come aspetto della società dei consumi, è di fatto costante attraverso gli anni e si traduce spesso in un atteggiamento polemico che si ritrova in quasi tutti gli articoli del periodo, declinato perlopiù in due modi: un attacco all'industria discografica e ai suoi prodotti (i divi, meri burattini fabbricati per il mercato) o un attacco ai divi, ai quali si riconosce stavolta una soggettività, una *agency*, un'indipendenza e quindi una responsabilità

[71] Gianfranco CALLIGARICH, *Bobby Solo, il pavone del dopo-boom*, «Vie Nuove», 17, 30 aprile 1964.

sul loro prodotto musicale.

In quegli anni, il sociologo Edgar Morin affronta l'argomento ripercorrendo le tendenze storiche e stilistiche del cinema, che hanno di fatto inventato e rivelato i divi: negli Stati Uniti, la concorrenza tra le case cinematografiche e la concentrazione del capitale industriale si alimentano vicendevolmente nella fabbricazione di divi, una necessità basilare per l'industria del grande schermo, il cui modello si replica nell'industria musicale.

> Il divo è totalmente merce: non c'è centimetro del suo corpo, non fibra della sua anima, non ricordo della sua vita che non possa essere gettato sul mercato. Ma questa merce ha anche altre caratteristiche: è la merce tipica del grande capitalismo. Gli enormi investimenti, le tecniche industriali di razionalizzazione e standardizzazione ne fanno effettivamente un prodotto destinato al consumo delle masse. Il divo ha tutte le prerogative del prodotto di serie studiato per un mercato mondiale, come il chewing-gum, il frigorifero, i detergenti, il rasoio […]. Per di più, è merce che non si logora né si deteriora per il consumo. La moltiplicazione delle sue immagini, lungi dal danneggiarne il valore, lo accresce. In altre parole egli rimane originale, raro e unico anche quando è largamente distribuito e consumato[72].

Un esempio dell'atteggiamento di *Vie Nuove* nei confronti dell'industria discografica è dato dall'inchiesta del 1964 *Dacci oggi la nostra canzone quotidiana*, in cui si descrivono con meccanica precisione il procedimento e i costi della nascita di un 45 giri, tra spese vive, diritti d'autore, pubblicità, ipotizzando i guadagni netti di un mercato tuttavia non regolato; inoltre, «stabilito che il disco è una fonte di lucro,

[72] Edgar MORIN, *I divi*, Mondadori, Milano 1963 [1963], p. 137.

bisogna registrare che è anche un veicolo di formazione culturale popolare. In questo senso dovrebbero esserci dei precisi doveri da parte dell'industria sia, appunto, sui prezzi, che sul livello qualitativo della merce. Invece accade che per aumentare il mercato l'industria discografica crei a getto continuo nuovi idoli […]. O idoli o niente»[73]. Ma industria è progresso, e se non altro questo tipo di organizzazione ha permesso un'evoluzione del gusto musicale, dopo l'autarchia musicale fascista[74] e il successivo quindicennio di sopore, rotto soltanto dall'exploit di Modugno nel 1958[75], per merito del quale il pubblico "periferico", legato alla tradizione napoletana-nazionale, e quello centrale, raffinato amante di Bing Crosby, Sinatra, Nat King Cole «e tutti gli altri americani», si fondono:

> La separazione tra le due categorie era netta, precisa. La fusione […] ora è ampiamente realizzata da tutta la nuova generazione di cantanti ai quali va l'incondizionato favore dei giovani di tutte le categorie sociali. La musica leggera nazionale ha assunto così la forma di un valore culturale e sociale

---

[73] Gianfranco CALLIGARICH, *Dacci oggi la nostra canzone quotidiana*, «Vie Nuove», 6, 6 febbraio 1964.

[74] Borgna indica come durante il ventennio fascista la circolazione radiofonica del jazz sia stata consistente, seppur incostante; cfr. Gianni BORGNA, *Inseguendo qualcosa nella notte…*, in Pier Paolo D'ATTORRE (cura), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 1991, pp. 454-457.

[75] *Nel blu dipinto di blu* (vincitrice del festival di Sanremo) fu unanimemente riconosciuto come un evento periodizzante nella storia musicale e discografica italiana, rompendo la tradizionale dicotomia tra canzoni melodrammatiche derivanti dall'opera ottocentesca e canzoni allegre e spensierate (un esempio di entrambe le tipologie è nel disco a 78 giri di Nilla Pizzi del 1952, *Vola colomba/Papaveri e papere*). Cfr. Roberto AGOSTINI, *Sanremo Effects. The Festival and the Italian* Canzone *(1950s-1960s)*, in Franco FABBRI – Goffredo PLASTINO, *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, Londra-New York 2014, pp. 28-40.

ben definito che è inutile non ammettere. Fatta la fusione bisognava sfruttarla. Ed ecco la necessità dell'idolo[76].

La parola passa quindi ai produttori, come Nanni Ricordi[77], ai cantanti (Dallara e Villa) e ai cantautori[78] (Gaber, Jannacci, Paoli e Modugno), che condannano l'effetto banalizzante della sovrapproduzione musicale oppure riconoscono che questa ha permesso un'offerta più ampia entro cui si possono trovare anche molte buone canzoni; per i dirigenti (Giuseppe Ornato, direttore generale dell'RCA italiana, e Enzo Micocci, direttore artistico della Ricordi) l'industria si limita a proporre un certo stile che solo il pubblico può o meno apprezzare, senza contare le difficoltà dovute ai rapporti di «reciproco sospetto» con la stampa, la televisione e la radio.

Del resto, fedele alla sua anima di rotocalco, nel 1964 *Vie Nuove* propone anche un concorso per votare *Il cantante della vostra estate*[79], pubblicando ogni settimana gli aggiornamenti parziali della classifica, che vedrà infine Celentano vincitore con 11669 voti, seguito da Morandi, Mina[80], Milva, Gaber, Bobby Solo, Rita Pavo-

---

[76] CALLIGARICH, *Dacci oggi la nostra canzone quotidiana*, cit.

[77] Nanni Ricordi (1932-2012), all'epoca direttore artistico della RCA italiana, fu tra i principali scopritori e promotori del cantautorato.

[78] Il termine «cantautore» compare per la prima volta nel 1960 nella classificazione commerciale e si diffonde rapidamente per indicare una corrente culturale e artistica; cfr. Marco SANTORO, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010, pp. 37-60.

[79] Per altro in un anno di flessione delle vendite discografiche, cfr. Gianfranco CALLIGARICH, *Il bilancio di una estate*, «Vie Nuove», 37, 10 settembre 1964.

[80] «L'enorme produzione di canzoni, la grande concorrenza creatasi sul mercato, non hanno necessariamente declassato il gusto del pubblico […]. Nei primissimi posti della classifica i votanti hanno piazzato tre tra i migliori elementi che la produzione discografica abbia offerto e cioè Mina, che è una autentica grande cantante, stando al parere di tutti gli esperti, la sola veramente di livello internazionale di cui possiamo disporre, Celentano, che non è soltanto un cantante ma

ne, Villa, Modugno e Gigliola Cinquetti, mentre uno dei partecipanti estratto a sorte (un operaio romano sostenitore di Morandi) vince una Renault R4[81].

Folklore progressivo: il Cantacronache e il Nuovo Canzoniere Italiano

Stante quindi la citata differenziazione tra la musica ritenuta degna di questo nome e le canzoni (una classificazione che – vedremo – si estinguerà, a discapito della musica "seria", agli inizi degli anni Settanta), notiamo come il focus principale sia la musica italiana, più che la musica in Italia, e come i poli siano sostanzialmente due: la musica industriale e la musica popolare. Su *Vie Nuove* dei primi anni Sessanta, infatti, gli articoli su Rita Pavone e Bobby Solo si alternano con quelli dedicati al Cantacronache di Sergio Liberovici (1930-1991): questi, fortemente impressionato dall'esperienza del Berliner Ensemble di Brecht, dopo un viaggio a Berlino Est in cui aveva assistito all'*Opera da tre soldi*, tornò con l'intenzione di realizzare in Italia qualcosa di simile, aggregando scrittori e uomini di cultura come Calvino e Fortini per creare testi d'impegno civile e sociale su temi d'attualità[82] (qualcosa di simile

---

un vero e proprio fenomeno di costume, il simbolo quasi della sua generazione, e Morandi, il quale, pur essendo giovanissimo, ha dimostrato di possedere, nelle sue canzoni, una buonissima vena musicale e uno stile personale, curioso e spigliato», Gianfranco CALLIGARICH, *Noi avremmo votato così*, «Vie Nuove», 38, 17 settembre 1964.

[81] *Il cantante della vostra estate: conclusione*; *L'auto R4 ad un lettore romano*, «Vie Nuove», 42, 15 ottobre 1964.

[82] Un paio di esempi: Franco Fortini improvvisò durante la prima marcia Perugia-Assisi, organizzata dal Centro per la nonviolenza di Aldo Capitini il 24 settembre 1961, *La marcia per la pace* («E se Berlino chiama, ditele che s'impicchi: / crepare per i ricchi no, non ci garba più. / E

succedeva in Francia con gli *chansonniers*, le cui canzoni portavano spesso la firma di Aragon, Prévert, Queneau, Vian). A coagulare un gruppo che andava dall'Azione Cattolica al Partito comunista contribuì Michele Straniero (1936-2000), così che al corteo del Primo Maggio 1958 a Torino dagli altoparlanti uscì la musica del Canta-cronache[83]; si trattava di fare della canzone uno strumento di denuncia sociale, come parte integrante della poetica generale del neorealismo, dando voce e vita al *folklore progressivo*, cioè al «dramma del collettivo vivente del mondo popolare in atto di emanciparsi non solo socialmente ma anche culturalmente»[84], secondo gli auspici di Ernesto De Martino[85].

Questo nobile tentativo era probabilmente troppo raffinato perché potesse far presa su un largo pubblico, cosa resa difficile, del resto, dalla distribuzione militante, che si basava sui concerti e sulle Feste dell'Unità; i rapporti con il PCI andarono lentamente deteriorandosi fino a quando, nel 1962, l'esperienza del Cantacronache con-

---

se la NATO chiama, ditele che ripassi: / lo sanno pure i sassi, non ci si crede più / E se la patria chiede di offrirgli la tua vita, / rispondi che la vita per ora serve a te»; Fausto Amodei compose una delle canzoni più celebri del Cantacronache sulle manifestazioni del luglio 1960, *Per i morti di Reggio Emilia* («Compagno cittadino, / fratello partigiano, / teniamoci per mano / in questi giorni tristi: / di nuovo a Reggio Emilia, / di nuovo là in Sicilia / son morti dei compagni / per mano dei fascisti. / Son morti sui vent'anni, / per il nostro domani: / son morti come vecchi / partigiani…»). Cfr. Giuseppe DE GRASSI, *Mille papaveri rossi. Storia d'Italia attraverso la canzone politica*, Thema editore, Bologna 1991, pp. 119-133.

[83] Cfr. Carlo PESTELLI, *An Escape from Escapism. The Short History of Cantacronache*, in Franco FABBRI – Goffredo PLASTINO, *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, Londra-New York 2014, pp. 153-161.

[84] Marco PERONI, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 46n.

[85] Cfr. Stephen GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995, pp. 135-138.

fluì nel Nuovo Canzoniere Italiano (inizialmente più vicino al PSI, pur restando aperto a PCI, PSIUP e CGIL): prima una rivista, animata da Roberto Leydi, Sergio Liberovici, Michele Straniero e Fausto Amodei, poi un'operazione discografica e culturale, che «si pone il problema della razionalizzazione del canto sociale e della sua riproposta contemporanea con l'intento di risvegliare a livello territoriale lo spirito di classe dei militanti di base»[86], recuperando le forme espressive del mondo contadino, di cui si percepiva il sensibile indebolimento, per avvicinarle a quelle del movimento operaio e risanare la frattura campagna/città. L'attenzione al folklore musicale ha una dichiarata ascendenza etnologica, anche per la vicinanza (o coincidenza) tra i teorici del Nuovo Canzoniere e il comitato scientifico dell'Istituto Ernesto De Martino (Leydi, Gianni Bosio, Alberto Mario Cirese), nato nel 1966.

> Noi crediamo che proprio questo desiderio di «fare musica» e non soltanto di subirla attraverso i dischi, la radio, la televisione, i concerti, sia la prima spinta che porta oggi molti giovani verso la canzone popolare […]. Ma «fare musica» non basta, naturalmente. Questo strumento nuovo va usato per opporre altra musica, autentica e vera, a quella inautentica e falsa (non tutta, ma quasi) che il commercio musicale ci impone. La musica popolare può essere questa musica perché è estranea all'industria, anzi respinta e osteggiata, ancora sconosciuta, ma non lontana da noi, anzi attorno a noi e persino dentro di noi[87].

Tra gli intellettuali vicini al Nuovo Canzoniere Italiano c'erano inoltre Franco

---

[86] Cesare BERMANI (cura), *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968*, Mazzotta, Milano 1978, p. 6.

[87] *La canzone popolare, il mercato della musica e i giovani*, «Il Nuovo Canzoniere Italiano», 3, 1963.

Fortini e Umberto Eco, che firmò ed esempio una parodia di *Ventiquattromila baci* intitolata *Ventiquattro megatoni*. Quando nel 1964 Michele Straniero canta *O Gorizia tu sei maledetta* al Festival dei due mondi di Spoleto, l'esibizione non sarà senza conseguenze, dato che il testo, scritto nel 1916 da anonimi soldati di fanteria e dal contenuto profondamente antimilitarista, riceve un'accoglienza contrastata e porta alla querela dell'esecutore[88].

Non sono gli intellettuali organici a creare un pubblico per la "musica di sinistra", bensì i cantautori, il cui consistente e perdurante successo lentamente fa affievolire, tra il pubblico, la memoria del Cantacronache[89].

Nati dopo il diluvio

La rubrica delle lettere all'inizio della rivista – che per quantità e assiduità distingue *Vie Nuove* da ogni altro rotocalco[90] – inizia a dilatarsi fino alla pagina piena all'inizio del 1963, quando Paolo Bracaglia Morante prende il posto di Giorgio Cingoli come direttore responsabile di *Vie Nuove*. La redazione risponde spesso alle critiche dirette dei lettori e talora incoraggia un dibattito tra corrispondenti; un caso esemplare è il seguente:

---

[88] Straniero fu querelato per vilipendio alle forze armate e una quartina sugli ufficiali venne censurata («Traditori signori ufficiali / che la guerra l'avete voluta / distruttori di carne venduta / e rovina della gioventù»). Cfr. Giovanni STRANIERO – Mauro BARLETTA, *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Lindau, Torino 2003.

[89] Cfr. Silvio LANARO, *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 324-325.

[90] Agopik MANOUKIAN (cura), *La presenza sociale del PCI e della DC*, il Mulino, Bologna 1968, p. 661.

> Sarei veramente curioso di sapere in quali sperduti pianeti vengono scovati quei giovani che sono poi sottoposti ad interviste nel corso delle vostre inchieste… Appaiono tutti giovani seri, posati, attenti ad ogni nuova forma di cultura, interessati alla vita politica… […] Purtroppo la realtà quotidiana è ben diversa… […] Nemmeno è il caso poi di parlare di problemi culturali… i più impegnati arrivano alla lettura di qualche "giallo" o alla visione delle illustrazioni di qualche rotocalco.

E la risposta:

> Tra i giovani d'oggi non ci sono solo i suoi allievi [il lettore era un insegnante], ma anche i milioni di giovani che militano nei partiti politici, i giovani operai che scioperano, quelli che scesero in piazza nelle giornate di luglio '60. E gli esempi potrebbero continuare. Ma non vogliamo interrompere sul nascere una possibile discussione e giriamo ai lettori – per conoscere il loro parere – la visione che dei giovani ha il lettore Imperio[91].

Evidentemente, quei giovani-modello che il lettore ritiene inventati o extraterrestri sono quelli dell'inchiesta *Nati dopo il diluvio*, pubblicata non molto prima[92], in cui viene presentato un ricco ventaglio di storie e di personaggi (il liceale, l'emigrante, il borghese, ovviamente l'operaio, eccetera); un'ispirazione probabile viene da *Esprit*, che in febbraio aveva pubblicato un'inchiesta intitolata *Le temps des copains*[93] dedicata agli adolescenti francesi, in cui si sostiene la loro necessità di un «senso del sacro collettivo. Ora Dio è morto. La rivoluzione è sistemata al museo

---

[91] *Giovani marziani*, «Vie Nuove», 34, 20 agosto 1964.

[92] Guido VICARIO (cura), *Nati dopo il diluvio. I ventenni, come si giudicano, come li giudicano*, «Vie Nuove», 24, 11 giugno 1964.

[93] «Esprit», 2, 1964.

delle antichità. La patria non è che un'equazione economica. Di fronte al vuoto la *mass media* [sic] secerne il solo sacro possibile: un sacro desacralizzato. Gli "idoli" in versione per adolescenti. Attraverso la grande liturgia areligiosa dei festivals del rock, essi risentono ancora la vibrazione del mondo sacro»[94].

Dei giovani si mette in evidenza, su *Vie Nuove*, la fatica, lo sforzo concreto e l'inevitabile scontro con istituti sorpassati come quelli del sistema educativo, o ancora il difficoltoso inserimento dei giovani entro le dinamiche di fabbrica, in un periodo in cui il fattore generazionale sembra imporsi come non trascurabile; nemmeno si tacciano di materialismo quei giovani i cui desideri corrispondono a quelli reclamizzati dalla società dei consumi (la motoretta, l'automobile, «cantare o ballare in quel certo modo»), perché gli idoli colorati e invitanti non sono una peccaminosa tentazione, ma piuttosto una contraddizione da far saltare, che è propria di ogni giovane e ne definisce l'ambiguità, un'ambiguità a cui tuttavia sembra si possa attribuire il beneficio del dubbio, riconoscendo quindi ai giovani il diritto di essere tali, oscillando tra il rifiuto e il *divertissement* e una «molteplice, difficile ricerca di un "inserimento"».

Esempio positivo – di fatto una pietra di paragone che abbiamo già incontrato e che troveremo nuovamente, in questi anni pre-Sessantotto – sono i giovani che presero parte o dettero avvio alle manifestazioni antifasciste che fecero seguito allo sciopero di Genova del 30 giugno 1960[95]: la partecipazione giovanile fu notevole,

---

[94] Riporto la citazione dall'introduzione di *Nati dopo il diluvio*, cit.

[95] Cfr. Riccardo CRUZZOLIN, *Le rappresentazioni sociali dei giovani in Italia negli anni sessanta. Una ricerca empirica sui quotidiani nazionali*, in Franco CRESPI (cura), *Le rappresentazioni sociali dei giovani in Italia*, Carocci, Roma 2002, pp. 111-176.

colpendo forse gli stessi dirigenti del PCI, che poterono osservare con soddisfazione che anche la prima generazione anagraficamente postfascista (i "nati dopo il diluvio") era capace di far propri i valori della Resistenza[96]; è quindi a partire da questa serie di eventi che i giovani-massa irrompono sul piano dell'autocoscienza storica e politica, ma, se anche l'affermazione di un soggetto giovane, autore di una propria narrazione e capace di autonomia cognitiva, s'imporrà col Sessantotto, possiamo osservare in che modo i mutamenti di rappresentazione e autorappresentazione si siano sviluppati intorno alla metà degli anni Sessanta prendendo in esame alcune delle lettere che *Vie Nuove* pubblica quasi ininterrottamente fino alla fine del 1964 sulle nuove generazioni, e che ci serviranno come termine di paragone quando i giovani in oggetto saranno i *beat*.

Com'è prevedibile, le posizioni di molti lettori sono polarizzate tra "giovani pro-giovani" e "non giovani anti-giovani" («Non leggono mai un articolo di terza pagina, non si interessano ad alcuna polemica. Ignorano tutto delle ultime novità teatrali, letterarie ed artistiche. Non sanno una acca di politica… Insomma un quadro veramente desolante!»[97]), con le opportune intersezioni, ma si può rintracciare l'intenzione, da parte della redazione, di dare visibilità crescente ai giovani che parlano di sé, dei loro interessi culturali, del loro impegno politico, così da offrire un ritratto spontaneo, "autentico" e sfaccettato della loro generazione, e soprattutto un quadro positivo. La linea di trincea diventa rapidamente generazionale, e quando i

[96] «La Direzione rivolge un affettuoso saluto alle masse di giovani che con entusiasmo e slancio partecipano alle odierne lotte per la libertà e contro il fascismo. L'adesione decisa della gioventù è pegno della giustezza e del successo della causa per cui il popolo combatte», *Comunicato della Direzione del PCI*, «l'Unità», 9 luglio 1960.

[97] *Ma insomma come sono questi giovani?*, «Vie Nuove», 36, 3 settembre 1964.

giovani passano al contrattacco non risparmiano agli adulti le loro responsabilità, specie se quegli adulti sono dei compagni («Anche nelle sezioni di sinistra che molti di noi frequentano "comandano" gli "anziani" e i giovani sono abbandonati»[98]) o degli educatori, in quanto a loro si riconosce implicitamente una funzione di guida:

> Mi stupisco che proprio le opinioni più negative sui giovani vengano espresse da insegnanti e che soprattutto vengano espresse con la più assoluta freddezza e senza la minima ombra di colpa […]. Questi professori che scrivono sono chiaramente quelli che a scuola svolgono il programma ministeriale pari-pari e non scantonano, non "perdono" una lezione per parlare di un premio letterario, tanto i "ragazzi non se ne interessano"! Io ho cominciato ad interessarmi di cinema, teatro, politica proprio perché un professore di filosofia, rubando un quarto d'ora al "programma", ci parlava di cinema, di teatro, di politica! Anche io, come i miei compagni di allora, prima mi interessavo solo di Presley e di "rock", ma di questo quel professore non si scandalizzò, sapeva che avevamo 17 o 18 anni, e insistendo, i suoi interessi e i suoi problemi diventarono anche i nostri…[99].

Quello dell'*abbandono* è un tema ricorrente nelle lettere, all'interno dell'apologetica giovanile, insieme a quello della *società colpevole*, perché ben presto la questione si allarga alla società e ai suoi istituti (quelli che Althusser chiamerà gli apparati ideologici di Stato[100]), colpevoli di fare dell'adolescente «un individuo amorfo», la cui educazione è affidata alla famiglia, capace, nel presente momento, di

---

[98] *Come sono i giovani moderni*, «Vie Nuove», 39, 24 settembre 1964.

[99] Ivi.

[100] Louis ALTHUSSER, *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, «Critica marxista», VIII, 4, 1970.

allevare soltanto «un individuo asociale», perché orfano adottato dalla tecnocrazia utilitaria e spersonalizzante, in cui sono le tre M a fare da ideale alla condotta quotidiana[101]. Nessun ambito è sano, non la scuola, né la famiglia, che pure alcuni definiscono «insostituibile ed essenziale», e tuttavia le condizioni del cambiamento non possono essere individuali, ma socialmente e politicamente fondate.

Parallelamente, si svolge sulle stesse pagine un dibattito sullo yé-yé (termine di origine francese con cui s'indicava alternativamente la musica beat), iniziato in agosto, che verte principalmente sulla povertà lessicale e musicale delle canzoni, imputata ora a scaltri parolieri, ora alle case discografiche avide di profitti a buon mercato con prodotti scadenti, ora al pubblico ignorante, e quindi perfettamente adeguato alle canzonette; con yé-yé s'intendono qui anche le canzoni disimpegnate da spiaggia (come ad esempio *Abbronzatissima* di Edoardo Vianello del 1963 o *Con te sulla spiaggia* di Nico Fidenco del 1964), contrapposte alle canzoni melodiche di Claudio Villa o a quelle d'autore di Gino Paoli e Sergio Endrigo. Questa discussione prettamente musicale viene inglobata in quella più ampia sui giovani (forse anche perché graficamente contigua nella pagina delle lettere?), e lo yé-yé diventa argomento a doppio taglio sulla superficialità dei giovani, nelle parole di una ventenne che condanna chi giustifica una deresponsabilizzazione giovanile parallela alla colpevolizzazione della società, rivendicando invece un ruolo attivo per i giovani:

> Si potrebbe risalire di generazione in generazione, di errore in errore senza mai condannare nessuno, perché gli errori di una generazione sono i prodotti della generazione precedente e così via di seguito. Ma allora ogni generazione è puramente passiva, allora si viene a dire che i giovani di oggi

[101] *Il dibattito sulle nuove generazioni*, «Vie Nuove», 40, 1° ottobre 1964.

> hanno acquisito un'eredità errata e quindi non possono che maledire la disgrazia loro toccata […]. I giovani che impazziscono ascoltando lo yé-yé, quelli che pensano solo a farsi la macchina o a sgambettare urlando, se avessero avuto una educazione diversa o se l'ambiente sociale fosse stato diverso avrebbero fatto solo yé-yé in un altro modo, niente di più[102].

Mentre qualcosa di più c'è, perché sono i giovani «i più idonei a comprender[e] e, in qualche modo, a risolver[e]» la situazione attuale. Non si può infatti semplicemente biasimare lo yé-yé – che qui può fungere da formula onomatopeica evocativa del consumo di massa, o dell'intrattenimento disimpegnato, o della superficialità giovanile – perché questo è «un modo per mascherare momentaneamente il disagio, la crisi, il caos interiore provocati dal cozzo di ideali più o meno nascosto, più o meno intensamente sentito di fronte ad una società che ognuno di loro più o meno coscientemente disapprova»[103], «è l'unico modo per sfogare quello che abbiamo dentro», una reazione alla frequentemente lamentata mancanza di aiuto da parte della «classe dirigente»[104].

Ciò che, quindi, emerge in modo univoco dalle molte lettere recapitate a *Vie Nuove* è un vuoto: principalmente un vuoto morale, che fa capo a un'inesistente o inefficiente educazione, familiare o scolastica, che non si riesce a riempire autonomamente in quanto privati degli strumenti adatti dalle generazioni precedenti e che, faticosamente e variamente definito, è pertanto affrontabile solo in molti modi individuali.

---

[102] *Torniamo sulle nuove generazioni*, «Vie Nuove», 43, 22 ottobre 1964.

[103] *Le «nuove generazioni»*, «Vie Nuove», 48, 26 novembre 1964.

[104] *Sempre sulle nuove generazioni*, «Vie Nuove», 50, 10 dicembre 1964.

I Beatles sull'*Unità*

> INTANTO FUORI URLANO IN TREMILA. Londra – L'intramontabile Marlene riceve le congratulazione della regina Madre di Gran Bretagna al teatro «Principe del Galles» dopo una esibizione. Fuori, intanto, tremila ragazzi tentavano l'assalto al teatro dove si esibivano anche i Beatles, un complesso di musica leggera che furoreggia a Londra[105].

Questa è la prima menzione dei Beatles a comparire sull'*Unità*: una didascalia alla foto di Marlene Dietrich con la Regina Madre, con un titolo piuttosto fuorviante rispetto all'immagine. Da allora in avanti i Beatles saranno frequenti ospiti della pagina *Spettacoli*, che si occupa anche di teatro, cinema e televisione: durante la direzione di Mario Alicata[106], infatti, *l'Unità* inizia a fare seriamente i conti con le novità del sistema di informazione, pubblicando la prima rubrica di critica televisiva del giornale, *Controcanale*, curata da Giovanni Cesareo[107].

Se fin dalla prima istanza, a fare notizia non è la musica dei Beatles, ma il rumore dei loro fan[108], che si traduce in guadagni milionari per i quattro «zazzeroni» e per la bilancia commerciale inglese[109], già dal 1965 il quadro si arricchisce, com-

---

[105] *Intanto fuori urlano in tremila*, «l'Unità», 6 novembre 1963.

[106] Mario Alicata (1918-1966) fu direttore della commissione culturale del PCI dal 1955 al 1963; diresse «l'Unità» dal 1962 fino alla morte nel 1966.

[107] Sarebbe stato il successo popolare di *Lascia o raddoppia* a portare all'acquisto di una televisione per la redazione romana. Cfr. Letizia PAOLOZZI – Alberto LEISS, *Voci dal quotidiano. L'Unità da Ingrao a Veltroni*, Baldini & Castoldi, Milano 1994, p. 114.

[108] *Piovono follie e miliardi per gli zazzeroni*, «l'Unità», 9 febbraio 1964; *Così per i Beatles: poi intervengono i poliziotti*, «l'Unità», 14 giugno 1964; *Delirio e 85 svenute per il film dei Beatles*, «l'Unità», 8 luglio 1964.

[109] *I Beatles «voci attive» dell'economia*, «l'Unità», 23 luglio 1964.

plice anche la discesa in Italia del gruppo per esibirsi a Milano, Genova e Roma. Quando l'Iran di Mohammed Reza Pahlavi proibisce la proiezione del film *A Hard Day's Night*, un lettore apprezza la decisione, perché «questi rappresentanti della canzone moderna sono deleteri per la educazione della gioventù»[110], e auspica che il governo italiano faccia altrettanto; la redazione non può condividere questo entusiasmo censorio, «in quanto la classe dirigente iraniana si serve dell'arma della censura non solo per proibire film interpretati dai Beatles, ma soprattutto per reprimere ogni manifestazione artistica che sia espressione di libertà e democrazia»[111], aggiungendo:

> Bisogna invece avere fiducia nell'intelligenza dei giovani e saper orientare la loro scelta, in maniera che essi, respingendo le influenze delle moderne tecniche pubblicitarie, indirizzino i loro interessi verso manifestazioni artistiche più valide, quali la lettura di un buon libro, l'audizione di un concerto, o anche, per rimanere nel campo della musica leggera, di canzoni che rappresentino una genuina espressione di sentimenti o di situazioni sociali, come quelle proposteci dal Nuovo canzoniere italiano[112].

Ma la risposta non soddisfa tutti i lettori:

---

[110] *Beatles e censura*, «l'Unità», 7 marzo 1965.

[111] Un'analoga posizione venne presa quando Sukarno ordinò il rogo dei dischi dei Beatles: «Gli esperti di mezzo mondo hanno in fondo riconosciuto che, a prescindere da ogni altro aspetto, il gruppo dei Beatles è formato da *professionisti abbastanza seri e bravi* […]. Non siamo fan dei Beatles, né fanatici dei loro emulatori, ma i roghi non ci sono mai piaciuti […]. Se è vero che la musica dei Beatles può non aver nulla a che fare con le aspirazioni del popolo indonesiano, i roghi hanno a che fare con quelle aspirazioni (e con le aspirazioni di tutti i popoli della terra) molto ma molto meno», *I Beatles al rogo?*, «l'Unità», 10 agosto 1965 (corsivi miei).

[112] *Beatles e censura*, cit.

> I Beatles sono proprio l'espressione accorata e genuina di sentimenti e di situazioni sociali di una gioventù disperata e angosciata, che vuole rompere con le vecchie tradizioni. I Beatles rappresentano una evasione dalla vita monotona e borghese, sono il prodotto della nuova generazione inglese che, anche se agiata, è profondamente insoddisfatta[113].

Riconoscendo di non aver approfondito il significato dei Beatles per la gioventù inglese e riconoscendo altresì il diritto dei giovani ad «evadere», la redazione non può che sottolineare che «la vita non è evasione, e che l'evasione, quando è illimitata, si finisce sempre col pagarla a caro prezzo, in qualunque parte del mondo». Tuttavia il dirottamento della rabbia ha ragioni autentiche e profonde, che il «meccanismo mastodontico» di cui i Beatles sono il cuore non può in ogni caso obliterare:

> L'essenza del loro modo di cantare, lo slancio primitivo, è un rifiuto dei modi tradizionali della società borghese. La loro condanna può non colpire i punti vitali di questa società, il loro anticonformismo è annacquato fin che si vuole, e comunque limitato agli aspetti di costume, ma qualcosa della rabbia originaria, di questa insoddisfazione che sceglie la via dell'urlo resta, in loro e nelle migliaia di giovani che in loro si identificano, e che non possono invece riconoscersi parte integrante del vivere sociale quale si configura oggi. Se il sistema riuscirà ad integrare questi giovani è difficile dirlo. Molto dipende da noi, dalla nostra capacità di trovare e rendere esplicito il punto di convergenza tra questa *rivolta* istintiva – e perciò ancora e soltanto potenziale, velleitaria – e l'adesione ad una via di riorganizzazione più umana del mondo e della società, la via per cui noi ci battiamo[114].

---

[113] *Beatles ed «evasione»*, «l'Unità», 13 marzo 1965.

[114] L.P., *Provincia italiana tra Beatles e Cantagiro*, «l'Unità», 12 luglio 1965.

Quest'ottica inizia a far presa all'interno della redazione, che sembra lentamente accettare la funzione di pungolo anticonformista dei Beatles[115]; in questo senso hanno sicuramente aiutato la presa di posizione del gruppo contro la guerra in Vietnam[116] e le minacce ricevute dalla *Bible belt* americana, in occasione del tour negli Stati Uniti, che *l'Unità* riporta diffusamente e puntualmente, per mettere alla berlina gli aspetti retrivi e deteriori della cultura e della società americana[117]:

> Presto nell'Alabama, lo stato tra i più razzisti degli Stati Uniti, insieme con la caccia al negro ci si dedicherà alla caccia al *beatle* […]. Il motivo della minaccia che pende sul capo dei componenti del popolare quartetto è questo: uno dei quattro, John Lennon, avrebbe dichiarato al settimanale *Datebook* che i Beatles sono più popolari di Gesù Cristo […]. Ecco alcune delle presunte dichiarazioni: «Il Cristianesimo se ne andrà. Ho ragione e non c'è bisogno di discuterne. Verrà provato che è giunto il suo tempo. Non so chi dei due passerà per primo, se il *Rock and roll* o il Cristianesimo. Gesù era una persona a posto ma i suoi discepoli furono individui rozzi ed ordinari, e i loro maneggiamenti hanno rovinato tutto, secondo me…». Commentando queste dichiarazioni, Charles [un conduttore radiofonico di Birmingham (Alabama)] ha aizzato il pubblico che ascolta la sua rubrica […]. La

---

[115] «I Beatles sono ormai personaggi che tutto il mondo conosce […]. Ma la TV arriva solo adesso: e, infatti, questa settimana, per la prima volta, venerdì alle 22, vedremo sul video per venti minuti il famoso quartetto: quasi di soppiatto, forse per non "turbare" coloro che quando vedono un "capellone" hanno un inizio di infarto», *20 minuti di Beatles*, 19 marzo 1966.

[116] *I Beatles a Tokio chiedono: gli USA fuori dal Vietnam*, «l'Unità», 30 giugno 1966.

[117] *Negli Stati Uniti sta salendo la «febbre» anti-Beatles*, «l'Unità», 5 agosto 1966; *Stazione radio spezza il fronte contro i Beatles*, «l'Unità», 6 agosto 1966; *Rogo in Florida con i dischi dei Beatles!*, «l'Unità», 7 agosto 1966; *Beatles: adesso la colpa è dei comunisti!* (che secondo il Ku Klux Klan avrebbero fatto il lavaggio del cervello ai Beatles), «l'Unità», 9 agosto 1966;

tecnica è la stessa con la quale, nell'Alabama, si invita alla caccia al negro[118].

Diversamente da quanto si vedrà in *Vie Nuove*, per la differenza d'impostazione tra un rotocalco settimanale e un quotidiano, prevalgono sull'*Unità* brevi articoli di cronaca, o trafiletti, o fotografie con didascalie, e pochi sono gli articoli di approfondimento, come quello in cui, dopo il *battage* sui roghi, il critico musicale del giornale racconta i Beatles prescindendo dalla leggenda e dalle etichette masticate di bocca in bocca, per mettere in evidenza caratteristiche musicali e di costume spesso solo accennate e offrire, così, un ritratto particolareggiato e coerente del gruppo di Liverpool.

> Se proviamo a giudicarli al di fuori del mito che li circonda, e cioè su un piano strettamente musicale, dobbiamo riconoscere che i Beatles hanno degli indubbi meriti e talenti musicali. Paul McCartney, il compositore, ha scritto le più belle canzoni, e le più originali, dal tempo aureo di George Gershwin. Sebbene i Beatles si proclamino dei «rockes» [sic], il rock è solo il piatto, entro il quale presentano un frutto che ha delle sue precise ragioni e radici culturali […]. Ma che cosa dicono le canzoni dei Beatles? Non un «impegno» esplicito: anzi, [sono] contrari alla protesta ed anche ad ogni forma di verbale violenza «beat» […]. Ma in genere le canzoni di John Lennon, paroliere capo dei Beatles, parlano d'amore, e ne parlano, talvolta, in modo un po' strano […]. Nulla di rivoluzionario, dunque, nelle loro canzoni. Ma è lo spirito nuovo, nell'affrontare temi quotidiani della canzone, che

[118] A.P., *«Beatles al rogo!» urlano in Alabama*, «l'Unità», 4 agosto 1966.

spiega il loro successo. I Beatles hanno spazzato via ogni retorica e, con gentilezza, anche ogni tabù vittoriano[119].

Lo studio e la continua ricerca di nuove soluzioni musicali caratterizzano i Beatles tanto quanto le loro esternazioni politiche, all'interno di un complesso processo che ha permesso ai quattro di portare «l'industria canzonettistica inglese gomito a gomito con quella USA»; una comune battaglia di retroguardia vedrebbe quindi uniti il puritanesimo e le *major* discografiche statunitensi contro la *British invasion*, per ripristinare il monopolio americano sull'industria musicale[120].

I Beatles riscuotono ormai presso *l'Unità*[121] un consolidato favore, provato anche dal commento di *Controcanale* alla loro apparizione sul rotocalco televisivo *TV7*, in cui si difendono i "Fab Four" dall'accusa di essersi imborghesiti («Il fatto di avere delle dimore o quello di non voler rinunciare alla propria vita privata? Beh, ci sembra che sia troppo poco e, soprattutto, non investa bene il problema nelle sue ragioni essenziali»[122]) e si denuncia il taglio selettivo di un segmento in cui Lennon si esprimeva nuovamente contro la guerra in Vietnam. Ancora, aiuta senz'altro la popo-

---

[119] Daniele IONIO, *I perché di uno scandalo*, «l'Unità», 21 agosto 1966.

[120] Ivi.

[121] E presso i cubani; Leoncarlo SETTIMELLI, *Cosa si canta a Cuba. Arrivano dall'Europa le canzoni di successo*, «l'Unità», 10 settembre 1967.

[122] VICE, *Beatles falsificati*, «l'Unità», 14 febbraio 1967; l'autore ribatte che il vero imborghesimento è quello della RAI, che incoraggia la "linea verde" musicale per «svuotare dei nuovi fermenti di protesta genuina e non condizionata le canzoni dei giovani, e quindi i giovani stessi, ottenendo l'agognata ospitalità dei programmi radiofonici e televisivi, dai quali anche la sola parola "Vietnam" è rigorosamente bandita in una canzone non certo sovversiva come *C'era un ragazzo che come me*»; sulle canzoni di protesta in Italia e le loro "linee", v. *infra* il capitolo *Canzoni contro*.

larità sulle colonne del quotidiano la notizia che i Beatles avrebbero concordato con i Beach Boys una tournée in Unione Sovietica, che tuttavia non verrà mai realizzata[123].

Si può intervistare un'automobile?

Quando arriva su *Vie Nuove*, la musica straniera è perlopiù sintetizzabile con «Beatles»: fenomeno di costume, più che musicale, tale da tramutare in urlatrici le fan, con isterismi collettivi che ricordano i tempi di Rodolfo Valentino[124]. Il primo articolo sul gruppo di Liverpool ne descrive innanzitutto il rapidissimo successo e lo «stile semplificato e primitivo di *rock* che ha fatto piazza pulita di ogni Elvis che l'America abbia mai prodotto», senza tralasciarne l'aspetto fisico:

> I Beatles sarebbero dunque la genuina risposta emotiva ai desideri psico-motori della gioventù inglese e, come tali, hanno stabilito una nuova forma di pettinatura, di abbigliamento, di musica e di comportamento […]. L'abbigliamento e il modo di comportarsi sono più moderati: niente di così aggressivo come i *beatnicks* [sic] di qualche anno fa. I Beatles sono ben vestiti, portano cravatta e giacchetta (anche se spesso senza bavero), si tagliano le unghie e tre di loro hanno perfino frequentato le scuole medie. Si dice an-

[123] Geo MOODY, *Per i Beatles una tournée pacifista?*, «l'Unità», 14 aprile 1968; per altro, in novembre sarebbe uscito l'album doppio *The Beatles* (ufficiosamente, *The White Album*), al cui interno compare la canzone *Back in the U.S.S.R.*, in cui si canta la fortuna di essere tornati in Unione Sovietica dagli Stati Uniti; la cosa contrariò ovviamente molti conservatori americani, mentre incontrò il favore della *New Left*, che a sua volta non aveva gradito *Revolution*, canzone dello stesso anno in cui trova espressione lo scetticismo per le forme violente o dogmatiche di protesta.

[124] Cfr. Jon SAVAGE, *L'invenzione dei giovani*, Feltrinelli, Milano 2009 [2007], pp. 235-251.

che che siano d'intelligenza superiore alla media e vengono considerati degli «intellettuali» fra i 5000 gruppi vocali e strumentali «rock» che affollano quest'Isola[125].

Ma ciò che interessa non è tanto la tecnica o la novità: «se si trattasse di solo di una nuova moda musicale non varrebbe la pena di parlarne. Ma è diventato in breve un fenomeno sociale». Dichiaratamente, dunque, l'effetto violentemente magnetico che i Beatles hanno sui loro ammiratori è la questione più rilevante, dato che la "beatlemania" comporta non tanto – o non solo – scene di fanatismo che turbano l'ordine pubblico, ma – soprattutto – si sviluppa in una forma convenzionale e socialmente sanzionata: quella del consumo. Consumo musicale (dischi, biglietti) ma anche consumo di *merchandising* dei Beatles (magliette, calze, parrucche[126]), cosa, questa, assolutamente innovativa. Che poi siano i «teen-agers» i consumatori a cui ci si rivolge, è un fatto che sembra spaventare i ceti conservatori, preoccupati di non poter più imporre il tono culturale della società, dovendolo bensì subire dai teenager, ormai «la categoria più vasta e più fornita di danaro di tutta la società»; in questa direzione, si fanno immediatamente spazio le spiegazioni sociopsicologiche (i Beatles hanno stabilito un sostituto del culto religioso e delle adunate politiche, provocando un'identificazione del pubblico con l'eroe positivo), ma quali che siano le categorie interpretative, l'aspetto fondamentale è l'*autenticità*:

---

[125] Leo VESTRI, *L'urlo dei Beatles*, «Vie Nuove», 47, 21 novembre 1963.

[126] «Negli Stati Uniti un grosso giro di affari fa perno sulle parrucche "tipo Beatle's" [sic]. Una ditta ne ha vendute – a quanto pare – ad un ritmo di 15 mila al giorno. Si calcola, inoltre, che i ragazzi americani spendono oltre 32 miliardi di lire per l'acquisto di calzoni, magliette, giacche del "tipo Beatle's", *I Beatles «voci attive» dell'economia*, «l'Unità», cit.

> Quell'aria da giovani arrabbiati, inclinati «a sinistra», ribelli all'autorità e pacifisti […]. Rispetto ai cantanti di qualche anno fa, appaiono «autentici», cioè «figli del popolo» e non imbianchini o carpentieri travestiti in abito nero o di lamé e camuffati al riparo dei valori fasulli della classe media […]. Il fatto poi che vengano da Liverpool (una città-porto che *è* «classe operaia» ed *è* anche «disoccupazione») ha fatto dire ad altri che essi sono la «voce» di 80mila case in rovina e di 30mila disoccupati[127].

Che un gruppo di giovani anticonformisti provenienti dal ventre operaio dell'Inghilterra portuale riesca a preoccupare i conservatori al governo non è un fatto secondario, e non si tratta – ancora una volta – solo di una moda musicale; gli stessi accenti, che evidenziano il valore sociale dei Beatles in quanto genuina espressione e manifestazione di una realtà concreta, si ritrovano qualche mese dopo in un altro articolo dello stesso autore, in cui però il paradiso della classe operaia si oggettiva in paradiso personale del gruppo:

> Il suono originale di Merseyside, che i «Beatles» hanno portato al trionfo, è la voce di una città portuale dai sentimenti forti, immediati, dall'accento scabro e duro, dalla generosa vita comunitaria propria di tutte le località dove la gente impara fin dai primi anni di vita il sudore del lavoro sui *docks* alternato coi periodi di disoccupazione. I «Beatles» sono, prima di tutto, Liverpool. Ma, in seguito toccata la corda del successo, grazie ad un abile impresario e ad un «beat» rivoluzionario, si sono fatti «idoli». Nel linguaggio del jazz, «beat» significa «battuta» […]. Ma «beat» (sulla scia della moda dei «beatnicks» [sic] di qualche anno fa), è anche l'inizio di parole come «beato», «beatitudine». In questo modo, la prima, istintiva reazione

[127] Ivi.

> psico-motoria già si trasforma – nel traslato – in senso catartico, trascendentale. Una volta abbandonati gli «slums», le catapecchie, di Liverpool, e dopo essersi installati al centro dei canali di comunicazione dell'etere, i «Beatles» sono diventati sempre più «beati» e sempre meno «scarafaggi» […]. Dietro, hanno legioni di tecnici del suono, squadre di causidici dello slogan, stuoli di sacerdoti del ritmo, schiere di officianti del culto «beat»; attorno, si stringe la folla delle baccanti dell'urlo. Sono diventati un'industria e una religione[128].

La musica dei Beatles, quindi, nata come genuino frutto del sudore proletario di Liverpool che aspira ad una beatitudine libera dalle fatiche, una volta confezionata come prodotto di consumo estremamente redditizio, viene trasformata in religione organizzata; tuttavia, per quanto gli elementi siano tutti sul tavolo, in ciò che abbiamo letto non è implicito, né implicato, che questa dimensione ufficiale del culto ne alteri e degradi l'effetto, rendendolo inautentico o artificioso, cosa che presupporrebbe la categoria di *mainstream*, ancora assente dal dibattito per alcuni anni[129].

Il 1965 è l'anno dell'arrivo dei Beatles in Italia, con tre concerti alla fine di giugno a Roma (al teatro Adriano, introdotti da Fausto Leali e Peppino di Capri), Genova e Milano (al velodromo Vigorelli)[130]. Il numero del 1° luglio riporta puntualmente un'intervista ai quattro di Liverpool, scanzonati e ironici di fronte alla

---

[128] Leo VESTRI, *Scarafaggi che passione*, «Vie Nuove», 20, 14 maggio 1964.

[129] Questa è una chiave interpretativa presa in considerazione, polemicamente, da Capozzi, secondo cui la *communis opinio* musicale di sinistra sostiene (a torto) che il successo di un autore condizioni negativamente la qualità del suo lavoro. Cfr. Eugenio CAPOZZI, *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop, 1954-1980*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 183-186.

[130] Franco BRIZI, *The Beatles in Italy. Come li raccontava la stampa dell'epoca*, Arcana, Roma 2012.

stampa, abituati ad eludere domande banali («- Perché portate i capelli lunghi? - E lei perché li porta corti?») e quelle cervellotiche («La psichiatra Renée Fox ha scritto che il vostro fascino dipende dal carattere ambiguo, tipicamente infantile della vostra personalità. Siete maschi e sembrate femmine, per esempio, siete adulti e anche bambini»). Di fronte alle risposte vacue, perché sempre uguali alle domande sempre uguali, l'intervistatrice arriva a una conclusione:

> Non sono più, ecco, qualcosa di personalizzabile immediatamente: loro sono «Beatles», sono i ragazzi capelluti che si picchiano per entrare al Vigorelli a sentirli cantare, e le ragazze che portano le magliette con su stampate le loro facce e comprano le parrucche uguali alle loro. Non sono soltanto un mito, o una moda: sono un perfetto prodotto commerciale, come un detersivo o un'automobile. Si può intervistare un'automobile? […] Sono entrati in gioco, oltre che colossali giri d'affari, passioni, sentimenti, umori contrastanti. Vecchie storie rispolverate per l'occasione, conservatorismo e smania di novità, le solite polemiche di generazioni, invidie, moralismo e severità. Gli intellettuali, nel loro gergo tecnico travestono concetti non tanto dissimili da quelli che si ascoltano nei bar di periferia. Parlarne male è facile, anzi rientra perfettamente nel gioco che alimenta ogni giorno il meccanismo del loro successo e del loro mito. L'abbiamo detto prima, i «Beatles» in quanto tali sono un perfetto «prodotto». Ma adesso, per favore, guardiamoli in faccia uno ad uno: sono quattro ragazzi simpatici, fortunati, cui piace il lavoro di cantare e la vita che fanno. Così è facile per ciascuno riconoscere

che, al di là di ogni messa in scena, il reale significato del loro fascino è la gioia di vivere[131].

Ritroviamo un articolo sui Beatles ad un anno di distanza, e ancora una volta l'accento cade sull'aspetto religioso del "culto", dopo aver brevemente liquidato i meriti musicali del gruppo, per sostenere il loro status di «feticci» che sostituiscono una morale decaduta; e nei fan s'innesca un tipico meccanismo di alienazione del proprio valore a favore dell'Io celebrato, che di ritorno conferisce un valore riflesso in proporzione al grado di alienazione[132]:

> «Che cosa è questo se non una totale svendita di se stessi nei confronti di un feticcio? […] Rendi omaggio a un eroe e sarai eroe tu stesso, è stato scritto […]. Afferma il tuo dio e tu stesso ti affermerai. Crollassero improvvisamente i Beatles, i giornali non parlassero più di loro, tutti i loro seguaci diverrebbero polvere. Per questo i Beatles non sono più dei cantanti. Essi sono una ragione di vita, l'unico modo di affermarsi da parte di una generazione che non ha niente altro con cui farlo. A tenere in piedi i nuovi idoli e i loro fedeli non c'è altro che il selvaggio terrore di naufragare nel nulla»[133].

Del resto la coppia seguaci/idoli non è soggetta al rovesciamento dialettico tra servo e signore, dato che le due le parti sono in un rapporto di reciproca necessità. Di fronte al dilagare dei «fans-clubs» i sociologi non sembrano dare risposta, se non che

---

[131] Annamaria RODARI, *In flagrante delirio. I Beatles in Italia*, «Vie Nuove», 26, 1° luglio 1965.

[132] Cfr. Sigmund FREUD, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 1971 [1921], pp. 63-142.

[133] Gianfranco Calligarich, *Gli dei tra noi*, «Vie Nuove», 16, 21 aprile 1966.

i furori generazionali saranno spenti anagraficamente nei vecchi canali sociali (matrimonio, figli, lavoro), «ma aspettare che la crisi passi con il passare degli anni non toglie nulla alla drammaticità del caso», dato l'interesse dell'industria dell'intrattenimento al mantenimento e all'amplificazione dello *status quo*, che impedisce di indirizzare le nuove generazioni verso nuovi valori, «quei nuovi valori che la stessa società degli adulti cerca da tempo nella civiltà dei consumi accettando la totale disgregazione delle antiche istituzioni». Il fenomeno-Beatles, quindi, è il sintomo del disagio della civiltà e del suo sistema morale, totalmente corrotto e deteriorato dal consumo, polverizzato e non sostituito da altro, tale da indurre i giovani ammiratori a un'affermazione mediata di sé con gli unici strumenti che l'industria culturale offre loro.

E proprio la "questione morale", o moralista, viene fuori con il caso della *Zanzara* al liceo Parini di Milano nel marzo 1966, cui fa seguito la pubblicazione su *Vie Nuove* dello speciale *Sesso e società. I giovani, l'amore e i tabù*, che riporta un dibattito tra insegnanti, studenti, padri e madri di famiglia e il cui corsivo introduttivo così recita: «ciò che più ha interessato l'opinione pubblica è stato il fatto che questi giovani non facevano parte del settore sociale confusamente protestatario e vagamente anarcoide dei *beat* (coi quali si tendeva a confondere una intera generazione), bensì di quel settore legato alle strutture più tradizionali della società come la scuola e la famiglia e che essi così recisamente chiedevano di modificare»[134]. Sembra quindi che si facciano strada forme nuove e ambiti concreti entro cui i giovani, ancora una volta definiti in termini di generazione, possono dare voce ad istanze che siano loro peculiari: tra le macerie della vecchia morale spuntano i semi di nuovi compor-

[134] *Sesso e società. Il perché di un dibattito*, «Vie Nuove», 19, 12 maggio 1966.

tamenti e atteggiamenti, perlopiù relativi alla sessualità.

> Silvestro: Vorrei dire che in passato l'esistenza di un partito violento assorbiva tutta la carica e l'emotività del giovane. Adesso invece di andare in nuovi partiti violenti, in nuove manifestazioni calcistiche, o religioso-gregaristiche, va nella sua giusta direzione, ossia nella sana e libera sessualità. *Io credo che l'unico vero motivo di questa situazione sia nella frantumazione dei miti, che non assorbono più i giovani in falsi indirizzi.*
>
> Renato Lener: Fino ad un certo punto esiste la frantumazione dei miti. Il mito più tipico dei Beatles, o quello di James Bond ha ancora molta attrattiva…
>
> Silvestro: Infatti se anche è un mito che assorbe gran parte della sessualità dei giovani, è un mito che non ha niente a che vedere come vastità, per esempio, con la religione, con la Chiesa che fino a vent'anni fa si beveva tutte le cariche dei ragazzi […].
>
> Lener: Però gli aspetti puramente negativi rimangono, in quanto portano a un disimpegno di fronte agli altri problemi più generali, sia di fronte ai problemi sociali, sia di fronte ai problemi culturali. Questa sala lo dimostra; in questa sala c'è poca gente che si esalta veramente guardando i film di James Bond o che urla ascoltando i dischi dei Beatles. E questo è il fatto. *Quando della gente viene trasportata a tal punto da questi miti da non vedere altro che questo fatto, ciò porta a un effetto negativo*[135].

Pertanto, se i miti non sono frantumati, l'investimento sessuale a loro vantaggio storna negativamente l'energia psichica necessaria a una sublimazione positiva sul piano sociale o culturale. Un professore della Sapienza afferma in chiusura del

[135] *Sesso e società. I giovani, l'amore e i tabù*, cit. (corsivi miei).

dibattito:

> Le manifestazioni di questi Beatles oppure di questi giovani che aderiscono a partiti così violenti, tipo neofascista e simili, evidentemente sono manifestazioni sociali, sono frutto della società. Il nazismo è un prodotto di una certa società in un determinato momento. Guai se noi perdiamo il senso della specificità storica, del contenuto, guai se noi possiamo mettere insieme, non so, il movimento fascista o nazista con i Beatles, come i contenuti che pure li differenziano […]. Per esempio il fenomeno dei Beatles. Evidentemente ci possono essere, non dico di no, istinti aggressivi o chiamiamoli come volete, molto misteriosi, comunque è poco precisato, e certo è che sono manifestazioni tipiche della società industriale, è chiaro, della grande metropoli, dell'alienazione, del conformismo, della solitudine, della mancanza di soddisfazione, del senso di prestigio, cioè il desiderio di farsi notare, il desiderio di uscire dall'anonimato[136].

Insomma, i Beatles sono un fatto sociologico come un altro: non identico agli altri, date le diverse coordinate spaziotemporali, data la diversità di cause ed effetti, ma un fatto nondimeno, «quindi ci interessano direttamente e sono una presa di coscienza critica», cioè un momento di riflessione dei giovani su se stessi e della società sui giovani. Ma l'impostazione psicologica del dibattito lascia insoddisfatti molti lettori, che trovano la spiegazione sessuale delle pulsioni inadeguata:

> Lo *shake* non è che un'attività ginnica che ha il pregio di poter essere svolta al suono di una batteria e tre chitarre ed in compagnia di rappresentanti dell'altro sesso, cose abbastanza importanti per noi giovani cui nelle città mancano i posti di ritrovo o quasi […]. In quanto ai "Beatles", prescin-

[136] Ivi.

> dendo dal fatto che non trovo giusto parlare di "fanatismo per i Beatles", vorrei dire che essi hanno messo davanti agli occhi di noi adolescenti un modo di pensare che molti di noi condividono più o meno completamente. Coloro che liquidano tutto questo come "alienazione tipica della società capitalista" dimenticano che chi si veste come i "Beatles", o come gli "Stones" o si fa crescere i capelli come Bob Dylan vuol far sapere la sua aderenza ideologica al movimento *beat* che ha prodotto Allan [sic] Ginsberg, Bob Dylan, Barry McGuire e i "Rolling Stones", oltre ai *vietniks*, alla *New Left*, ecc. *Vie Nuove* da un po' di tempo condisce tutto ciò chiamandolo "fenomeni di isterismo collettivo" […]. Questo è ingiusto anche se non tutti fanno queste cose in modo cosciente ed anzi parecchi sono solo camaleonti senza ideologia…[137].

Questo calderone di nomi, nomignoli ed etichette è affatto comune tra i lettori e testimonia la sostanziale confusione, o piuttosto la commistione, di aspetti politici, musicali, sociali e culturali all'interno di un movimento genericamente definito «beat» ma che ha una peculiare fluidità nelle sue manifestazioni e nei modi dell'appropriazione individuale.

Tornando al ballo, questo diventa secondo alcuni un canale privilegiato per capire i giovani, che ballando esprimono la parte più autentica e veridica di sé, perché un corpo scatenato in pista è scatenato anche in piazza[138]; di contro, gli stessi si-

---

[137] *Un dibattito su Beatles e "shake"?*, «Vie Nuove», 21, 26 maggio 1966.

[138] «Chi ne dubitasse, si rechi in un locale da ballo… e si accorgerà di come noi giovani desideriamo essere e di come desideriamo cambiare, di come sono cambiati i tempi […]. Oggi ballare significa avere qualcosa da dire, significa contribuire alla riforma delle leggi vecchie, significa avviarsi al futuro. Attenzione, quindi, a distinguere i pagliacci dai ribelli», in *Un dibattito su "shake" e "beat"* (lettera di Franco Ansaldo), «Vie Nuove», 25, 23 giugno 1966.

gnificanti possono portare significati differenti («si dice che i giovani siano poco maturi che smaniano e si sbracciano per un cantante; ma che cosa credono di essere quanti si sbracciano per un pezzo di terra o per un voto?»).

Beat, o capelloni

Lo speciale *Sesso e società* alimenta inoltre un fitto dibattito ospitato da *Vie Nuove* nel 1966 sui *beat* e i capelloni, che si svolge perlopiù nella seconda pagina, dedicata alle lettere e domande dei lettori, lasciati interagire tra loro sullo stesso numero o a settimane di distanza, per arrivare ai cinque speciali dedicati all'argomento nella rubrica *I nostri temi*, dal titolo *Beatniks alla sbarra*[139], che consistono ancora una volta in alcune eterogenee lettere di lettori, alcuni dei quali avevano già scritto ed erano diventati dei punti di riferimento polemici o positivi all'interno della discussione; la redazione non prende parte attiva al dibattito, ma non è neutra la scelta di dare tutto questo spazio e questa continuità all'argomento, bensì parallela a «un interesse redazionale ad approfondire la questione»[140], tanto che appunto si decide tra ottobre e novembre di staccare questa costola dalla rubrica delle lettere, ormai monopolizzata, per creare un'apposita sede.

Si può rintracciare l'inizio in sordina in gennaio, con un'estesa risposta a due

[139] Non era insolito trovare alla sbarra, tra il serio e il faceto, i fenomeni giovanili: cfr. il film *Gioventù alla sbarra* (1954) di Ferruccio Cerio e, soprattutto, *Urlatori alla sbarra* (1960) di Lucio Fulci, con Adriano Celentano e Mina.

[140] *Beatniks alla sbarra [1]*, «Vie Nuove», 42, 20 ottobre 1966; le altre puntate dello speciale sono sui numeri 43, 45, 46, 47.

lettori che accorpa, con molta precisione nei distinguo, *beat*, *beatniks* e Beatles e che fa da inconsapevole introduzione al dibattito per corrispondenza; dopo una definizione delle origini musicali o terminologiche, si passa all'aspetto sociale:

> Quanto al giudizio sui fenomeni, a parte le analogie linguistiche, e quelle di costume già accennate e che si ricollegano a certe trasformazioni del modo di vita inglese e americano (e non solo, vedi Francia, Germania, Italia e le altre forme di rivolta giovanile anarchica e generazionale, anche nei paesi di nuova indipendenza, di nuova democrazia, e vecchio e nuovo socialismo), l'unico atteggiamento che si può suggerire qui è quello di una equilibrata "comprensione" dei movimenti sociali e letterari come questi, da nutrire con continue ricognizioni sociologiche e stando sempre attenti a distinguere il nucleo originario dalle mode e dallo sfruttamento dell'industria della cultura e della moda […]. Con tutti gli eccessi e gli errori di queste *ribellioni*, *senza causa* dapprima, e poi *con causa* – altro che! – (si ricordino le «magliette a righe» italiane del '60 così come i *vietniks* americani in azione per la pace nel Vietnam e la fondazione di una *New Left*, di una nuova sinistra), questi «modi di vita» rivoltosi scuotono la pace mentale delle formule di vita imposte dal condizionamento sociale. Se i giovani che si lasciano crescere i capelli lunghi contro la falsa morale igienica di una società che è sudicia fino al collo (ma di un altro sudicio sociale) e tutti gli altri ribelli vengono considerati dai benpensanti con sufficienza predicatoria, quasi come *negri bianchi* o *negri rossi* (e i fascisti sono in prima linea in questa ripulsa meschina), si tratta di una difesa moralistica di classe contro germi di opposizione e di presa di coscienza rivoluzionaria. E noi, in questi casi, di fronte

ai benpensanti codini e piccolo-borghesi, ebbene noi siamo «malpensanti» e *beat-beatl-peace-viet-niks*[141].

Si è riportata estesamente la citazione perché di fatto è uno dei pochi casi in cui un membro della redazione prende posizione favorevolmente in modo esplicito (e in uno spazio "generalista" come quello delle lettere) sul fenomeno *beat*, a un tempo musicale e sociale, in quanto espressione di una ribellione contro la morale piccolo-borghese e di una protesta politica, e nettamente di sinistra, tanto da venire accostata alle manifestazioni antifasciste dei giovani genovesi (e non solo) nell'estate 1960, un termine di paragone positivo già citato come esempio del valore, possibile e provato, delle nuove generazioni[142].

Nella discussione per corrispondenza sui giovani che si era svolta nel 1964, i termini erano vasti e vaghi, mentre adesso parole come «capelloni» e «beat» forniscono coordinate più precise per inquadrare immediatamente il contesto e far sviluppare il dibattito: dal 1965 i "capelloni" accampati sulle scalinate di Piazza di Spagna erano stati al centro dell'attenzione della stampa di ogni colore e progressivamente nel corso della diatriba si fanno sempre più precisi i caratteri positivi o negativi dei *beat* a cui si fa riferimento, siano il modo di vivere, l'aspetto, le istanze vere o presunte di protesta.

Molti – e stavolta, diversamente dal 1964, sono quasi esclusivamente i giovani ad animare il dibattito – non sono entusiasti del "capellonismo" e cercano di sfrondare dalle imprecisioni e dalle ingenuità la discussione:

---

[141] *Beatles e beatniks: ossia poesia e rivolta*, «Vie Nuove», 4, 27 gennaio 1966 (la risposta è di Gianni Toti, i corsivi sono nel testo).

[142] Cfr. *supra*.

> Ciò che mi chiedo però è se c'è mai stata una vera scelta da parte dei *Beatles*, dei *Rolling Stones*, ecc. Io ne dubito fortemente. Forse inizialmente c'era in loro un certo spirito di ribellione verso la società ma poi la società li ha fagocitati e ne ha fatto una moda distruggendo quanto di scomoda ribellione c'era in loro e contemporaneamente li ha asserviti ai propri interessi […]. I *beats* sono uno strumento nelle mani dei detentori del potere sullo stesso piano della cosiddetta cultura di massa […]. La moda non ha mai avuto niente di umano; è sempre stata e sempre sarà una cosa esteriore che non influisce sui rapporti tra gli individui[143].

Si direbbe quindi una spiegazione strutturale *tout court*, che nega ogni possibile capacità di azione concreta ad un prodotto culturale (mentre altri sono anche più schietti[144]) e le interpretazioni analoghe, formulate da lettori di cui s'intuisce la maggiore preparazione culturale o politica, sono tendenzialmente simili tra loro, in quanto aderenti a una stessa *Weltanschauung*:

> L'imperversare adesso della moda *beat* che il lettore Brera[145] dice essere un nuovo modo di pensare è anch'esso una moda, cioè un modo di vivere alienati. Esso non è luce viva, o il derivato di un sistema ideologico […], ma bensì frutto dell'alienazione sociale alimentata dal capitalismo il quale crea nuovi miti per turbare ed alienare sempre più l'uomo […]. Io penso che lo *shake* e la moda *beat* non insegnino un nuovo modo di pensare e

---

[143] *Il dibattito su beat e shake*, «Vie Nuove», 27, 7 luglio 1966.

[144] «Dicono di protestare contro la società e il conformismo. Ma costoro che si fanno infinocchiare da quegli opportunisti che suonano la chitarra e fanno ballare le chiome per che cosa hanno scambiato società e conformismo?», in *Shake e beat: seguito di un dibattito*, «Vie Nuove», 28, 14 luglio 1966.

[145] V. *supra*: *Un dibattito su Beatles e "shake"?*, cit.

> tantomeno una nuova morale sessuale; credo invece che servano esclusivamente a produrre una falsa coscienza che deforma tutto quanto capita sott'occhio[146].

Del resto, anche solo lo slittamento terminologico del *beat* da «movimento» a «moda» è un indicatore lampante delle convinzioni di chi scrive.

> L'individuo che in varie forme manifesta scontentezza, angoscie [sic], nevrosi si trova in un certo senso in conflitto con certe regole e valori della società in cui vive. Questo conflitto potrà risolversi in due modi: o con l'integrazione nel sistema o con la cosciente assunzione di posizioni decisamente critiche nei confronti delle forze politiche e sociali che opprimono la società… I giovani che seguono la moda *beat* o lo *shake* si muovono nel senso di conoscere la realtà sociale e politica che li circonda? Non mi sembra. La totalità o quasi di questi giovani si trova su tutt'altra strada[147].

La mancata articolazione politica delle proprie istanze, quindi, comunica un'insoddisfazione, ma di fatto non impensierisce i «padroni del vapore»; bene il pacifismo, bene scandalizzare i benpensanti, ma l'anticonformismo rimane una mascherata superficiale.

Sembra quindi che un'appassionata difesa dei capelloni/*beat* sia lasciata solo ai più giovani, o ai meno (ideologicamente) preparati, come la quindicenne che cita la canzone, scritta da Mogol, che i Rokes avevano portato in quello stesso anno al Cantagiro, *Che colpa abbiamo noi*. La lettera, come la canzone, si riduce a una do-

---

[146] *Un dibattito su "shake" e "beat"* (lettera di Loredano Santoni), «Vie Nuove», 25, 23 giugno 1966.

[147] *A proposito di "beat" e "shake"*, «Vie Nuove», 30, 28 luglio 1966.

manda senza risposta: «perché i giovani debbono essere accusati e condannati per aver compiuto una cosa sì un po' stravagante ma che in nessun caso si può giudicare un reato, una colpa vera e propria?». È tuttavia un trentaseienne – anagraficamente non più un «giovane», né un "ingenuo" giovanissimo, né un "ortodosso" ventenne – a proporre giudizi più aperti, evidenziando la non trascurabilità di una vasta mobilitazione dei giovani intorno ai problemi sociali, razziali, della pace («e questo in America, certo il paese più conformista del mondo»[148]); di fronte a fenomeni di questo genere, tremendamente vulnerabili alle pressioni di assorbimento e annichilimento ad opera classi dominanti,

> i partiti democratici fanno abbastanza per far sentire la loro presenza tra i giovani? Forse no. Anche perché questi partiti sono essi stessi prevenuti mentre sarebbe loro compito far sprigionare le grandi energie latenti della gioventù d'oggi. Forse se si riuscisse in questo compito la lotta operaia acquisterebbe un vigore finora mai raggiunto… A questo proposito vorrei anzi aggiungere che mi sembra assurdo che la carica oggettivamente rivoluzionaria dei giovani non trovi modo di essere organizzata nelle organizzazioni giovanili dei partiti democratici. E giungo alla conclusione che sia l'organizzazione a non sapersi adeguare a questi giovani e non viceversa…[149].

Siamo di fronte a una svolta argomentativa, formulata da un osservatore vicino ma sufficientemente esterno: la protesta, il dissenso, l'anticonformismo sono un dato rivoluzionario e caratterizzante della nuova gioventù, che esprime nei modi che

---

[148] *Ancora su "shake" e "beatnik"*, «Vie Nuove», 33, 18 agosto 1966.

[149] Ivi.

le sono propri il suo rifiuto per il tessuto marcio della società; ma affinché i giovani possano arrivare ad una vera rivoluzione è necessario che i partiti «democratici», progressisti, di sinistra si accostino loro e ne permettano l'esplosione, per dare anche alla lotta operaia una nuova, definitiva forza. È questo il primo caso in cui si arriva ad indirizzare direttamente il movimento *beat* verso un esito politico, e per di più partitico, e alcuni corrispondenti faranno eco con parole e argomenti molto simili, che imputano alle forze di sinistra la responsabilità di non convertire in «effettivamente rivoluzionari» gli elementi che lo sono potenzialmente:

> Per quanto riguarda i capelloni, non è sufficiente dire che essi non sono altro che il prodotto di una società a benessere illusorio; bisogna aggiungere, piaccia o no, che essi sono anche il prodotto della incapacità delle forze di sinistra a spingere alla lotta politica ogni individuo insoddisfatto, ogni strato sociale oppresso. Non si tratterà dunque per queste forze politiche di adeguarsi ai "tempi nuovi", di creare nuovi giornali, nuove testate, nuovi *clubs* per i capelloni. Si tratterà piuttosto, partendo dall'analisi di queste manifestazioni sintomatiche, di prendere coscienza di quanto grandi siano le forze ancora non utilizzate dalla borghesia e su tale realtà riflettere…[150].

Esiste pertanto un soggetto rivoluzionario giovanile oggettivamene riconosciuto come tale, che non ha trovato tra i partiti di sinistra[151] un portavoce; torna qui

---

[150] *Beatniks alla sbarra [3]* (lettera di F. B.), «Vie Nuove», 45, 10 novembre 1966.

[151] Parlare più semplicemente di Partito comunista sarebbe di una banalizzazione non incolpevole: «Vie Nuove», nonostante l'origine, i suoi fondatori e molti dei suoi collaboratori, aspirando ad un pubblico di massa (coerente con la sua natura di rotocalco settimanale), non era formalmente una testata di partito, e sia la redazione sia i lettori usano spesso espressioni più estensive per indicare le forze politiche di riferimento; questo "stile aperto" si accordava ad una diffu-

l'auspicio pedagogico che il partito sappia interpretare e attirare queste eterodosse spinte di protesta previa comprensione, non con un'adesione banale alle tendenze esistenti dei "capelloni".

Tendenzialmente la polemica tra i lettori oscilla tra semplicisti apologeti o soloni del *decorum* ciceroniano, con esiti anche molto accesi nel suo evolversi, quando le posizioni si fanno definite e i contorni dei "capelloni" sono descritti da pennellate più o meno violente, a seconda che siano ritenuti dei piccolo-borghesi figli di papà o dei veri critici della società. Tanto che finalmente i "capelloni" prendono la parola in prima persona su *Vie Nuove*, ostentando un sostanziale disinteresse per l'opinione altrui e rivendicando le proprie motivazioni, o raccontando il percorso che li ha portati sui gradini di Piazza di Spagna:

> I capelli lunghi, questo lo so, sono qualcosa di inutile: ma anche la guerra è inutile, anche il razzismo è inutile e ingiusto. Un capo di Stato si prende la libertà di invadere e bombardare il suolo altrui e nessuno muove un dito per fermarlo, anzi alcuni giudicano giusto quello che fa […]. Io protesto perché la nostra è una società di ipocriti leccapiedi che pensano a tirare l'acqua al proprio mulino[152].
>
> A Roma ci sono venuto un anno fa per lavorare in una casa editrice. Ci sono stato sei mesi e me ne sono andato perché rischiavo di morire soffocato. Il fatto era che mi sentivo assediato e ogni mattina mi alzavo con le braccia sempre più abbassate. Ero senza guardia. Tanto disponibile che stavano facendomi capufficio. A ventisei anni, quel che si dice incominciare

---

sione che andasse oltre la militanza, raggiungendo di fatto anche lettori cattolici, socialisti, repubblicani o non altrimenti affiliati al PCI.

[152] *Parla un beat*, 41, 13 ottobre 1966.

> una carriera. Adesso sto a piazza di Spagna perché questo è il mio modo di fare resistenza. Non c'è guerra, è inutile fuggire sui monti e pungere il nemico perché il nostro nemico sui monti ci va a fare i *week-ends*. […] l'unica resistenza possibile a gente che non ti ammazza coi mitra ma con lusinghe, con soldi, con «seicento» e televisori e frigoriferi […]. Tutta questa vostra polemica mi fa un baffo. Vi ho scritto solo perché la reazione di certi vostri lettori contro i *beats* assomiglia troppo a quella dei borghesi sotto il fascismo nei confronti dei partigiani[153].

«Ribellione» era un termine che riportava immediatamente la memoria indietro di venti anni e più, ma difficilmente altri – se non gli stessi *beat* – avrebbero sostenuto un parallelo con i partigiani[154], invitando anzi a diffidare di questa forma di individualismo esibizionista, che non convince con la scelta radicale di un'esistenza marginale, perché all'atto pratico equivale a passività pura che reintegra «nel gioco consumistico della società del profitto»[155].

La diatriba si concluderà senza vincitori né vinti ufficiali, anche se i *beat* alla sbarra ci sono finiti davvero, come imputati accusati e difesi; ne sono usciti come degli insofferenti anticonformisti, tendenti all'ostentazione, fissati con le canzoni di Bob Dylan o con *Auschwitz* dell'Equipe 84, simpatici alle adolescenti ma insopportabili per i loro coetanei, vagabondi per i giovani che studiano e lavorano, innocui

---

[153] *Beatniks alla sbarra [1]* (lettera di Francesco Crusich), 42, 20 ottobre 1966.

[154] «Allora i capelli lunghi, per quanto sporchi e affollati di pidocchi, non rappresentavano alcun simbolo e niente avevano a che vedere con la ribellione e l'insofferenza di quei giovani verso i tedeschi e i fascisti. Gli ideali di rinnovamento, di libertà e di giustizia quei giovani li avevano nel cuore e non li estrinsecavano certo per mezzo delle chiome lunghe e incolte», *ibidem* (lettera di Bruno Luppi).

[155] *Beatniks alla sbarra [2]* (lettera di Sergio Bertolini), 43, 27 ottobre 1966.

per quelli che sono iscritti a un partito. Valga come epitome del lungo dibattito l'ultima lettera pubblicata nello speciale, che possiamo credere riassuma la posizione interlocutoria, ma cauta, della redazione di *Vie Nuove*:

> Il fenomeno *beatnik* è soltanto un fenomeno di costume di giovani che nella insoddisfazione cercano di affermare qualche valore (libertà, pace, fratellanza, sfida alle convenzioni ed alle ipocrisie della società del profitto) protestando (ma perché non collaborando se pure polemicamente?). Tutto questo però non dimostra impegno e concreta volontà di costruire positivamente qualcosa (che frutti danno questi *beatniks*? Perché sono così indolenti, inattivi e inutili?)… Insomma credo che non ci sia bisogno di chi neghi e condanni ma di chi affermi, agisca e costruisca un mondo migliore. Quella dei "capelloni", invece, resta sostanzialmente un'evasione camuffata da una etichetta di valori presi a prestito. Nel loro cuore c'è un vuoto spaventoso e neppure si pongono realmente i problemi per sfuggire ad ogni reale impegno…[156].

L'altra America

Come più volte risulterà evidente da queste pagine, l'atteggiamento della stampa comunista nei confronti della musica americana (e in parte britannica) è segnato dal rifiuto del modello americano e dell'idea di società e cultura che questo propone, per evidenziare invece le slogature nella sintassi di un *American way* «es-

[156] *Beatniks alla sbarra [5]* (lettera di Cesare Panieri), «Vie Nuove», 47, 24 novembre 1966.

senzializzato»[157], compattamente positivo e progressista. Con la Grande guerra l'America irrompe nell'immaginario simbolico europeo, guidata dal breve mito di Woodrow Wilson[158], ma è a partire dagli anni Trenta che in Italia prende corpo un americanismo letterario che vede i suoi principali esponenti in Soldati (*America amara*, 1935), Cecchi (*America primo amore*, 1939), Vittorini (curatore dell'antologia *Americana*, 1941)[159] e Pavese (i cui saggi degli anni Trenta e Quaranta vengono pubblicati postumi da Einaudi nella raccolta del 1951 *La letteratura americana e altri saggi*)[160]. Sotto il fascismo, l'America era un altrove pieno di potenzialità rivoluzionarie che superava la condanna dell'intellettualità ufficiale per una «civiltà materialistica»[161]; è dopo la Seconda guerra mondiale, con la bipartizione globale, che gli Stati Uniti rischiano di non essere più un'avanguardia culturale.

---

[157] Secondo la definizione di Edward Said, che utilizzava l'espressione per evidenziare la semplificazione operata dalla cultura e dalla politica occidentale nei confronti dell'«Oriente». Cfr. Edward SAID, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri 1991 [1978].

[158] Cfr. Mark MAZOWER, *Governing the World. The History of an Idea*, Penguin Books, New York 2012, pp. 116-153.

[159] Sull'americanismo di Vittorini (prima, durante e dopo «il Politecnico»), v. Gian Carlo FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992. Sul rapporto tra cultura marxista e letteratura americana, v. anche «Il Contemporaneo», n. 71-72, 1964.

[160] Cfr. Pier Paolo D'ATTORRE, *Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, in Pier Paolo D'ATTORRE (cura), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 1991, pp. 15-68.

[161] Tuttavia Cecchi e Soldati scorgono in questa società tremendamente nuova i germi di un futuro alienante, di una mercificazione costante e violenta e di un imbarbarimento dei costumi, mostrando una consonanza con gli scritti della propaganda fascista. Cfr. Pietro CAVALLO, *America sognata, America desiderata. Mito e immagini Usa in Italia dallo sbarco alla fine della guerra (1943-1945)*, «Storia contemporanea», XVI, 4, agosto 1985.

> Ora che questo rischio è diventato una brutale realtà, diventeremo dunque anche noi antiamericanisti alla vecchia maniera? Sarebbe una reazione inutile e banale. Lottare contro l'americanismo, veicolo e strumento ideologico della politica imperialistica degli Stati Uniti, non significa diventare antiamericanisti. Significa rimaner fedeli allo spirito della democrazia, della lotta contro l'imperialismo e il fascismo. Significa anche aver fiducia nelle forze democratiche della stessa cultura americana, nella capacità d'autocritica del popolo americano, che nell'esempio di tutti i popoli per la pace e la libertà può ritrovare ancora la via della comune salvezza: può ritrovare la voce fraterna di un tempo, quando l'America si presentava agli europei non con l'aspetto del gendarme e del carnefice, ma, attraverso i suoi poeti, come un simbolo di libertà e di progresso[162].

Alcuni prodotti letterari americani erano infatti entrati ben presto nella biblioteca popolare del comunismo italiano: a fianco della *Madre* di Gor'kij si potevano trovare testi di ispirazione socialista come *Il tallone di ferro* di London e *Furore* di Steinbeck[163].

L'espressione «altra America» ha una certa fortuna sulla stampa comunista italiana (principalmente sull'*Unità*), che la usa puntualmente a partire dal 1966 per indicare con l'immediatezza di una formula giornalistica i movimenti pacifisti americani. Fino a pochi anni prima, con «altra America» si denotano gli aspetti deteriori della società statunitense, principalmente la miseria metropolitana, in diretta concor-

---

[162] Valentino GERRATANA, *L'altra America*, «l'Unità», 9 febbraio 1952; nell'articolo, Gerratana mette inoltre in evidenza le consonanze tra gli scritti di Pavese e quelli carcerari di Gramsci sull'americanismo.

[163] Cfr. Mauro BOARELLI, *La fabbrica del passato. Autobiografie di militanti comunisti (1945-1956)*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 153-181.

danza con il pamphlet di Michael Harrington *The Other America*, pubblicato nel 1962 dal Saggiatore (*L'altra America. La povertà negli Stati Uniti*)[164]. Con le manifestazioni contro la guerra in Vietnam, l'espressione slitta in modo univoco dalla denuncia sociale alla rivendicazione politica, fino a diventare negli anni successivi un'etichetta per designare aspetti sovrastrutturali della contestazione o della marginalità americana, come la poesia[165] o la musica, segnatamente la musica nera o di protesta.

In questo contesto, le figure di Pete Seeger, Bob Dylan e Joan Baez danno voce a una generazione per la quale «il canto è diventato un'arma lucida e affilata da rivoltolare nella coscienza del paese»[166]; il loro *cursus honorum*, dal recupero di antiche ballate western, messicane e scozzesi ai canti neri del Sud, fino all'approdo ad argomenti politici in occasione delle lotte per i diritti civili e delle manifestazioni contro la guerra in Vietnam, corrisponde pienamente al dover essere di un cantante impegnato, secondo i codici che incontriamo sull'*Unità* o su *Vie Nuove* in riferimento al Nuovo Canzoniere Italiano, ma non li rende immuni alle critiche quando sembra

---

[164] Cfr. Ennio POLITO, *L'America dei poveri*, «l'Unità», 17 dicembre 1963.

[165] Si pensi all'antologia poetica curata da Fernanda Pivano, *L'altra America negli anni sessanta*, Officina Edizioni, Roma 1972.

[166] «Quelli che presentiamo in questo inserto sono i canti dell'altra America. Dell'America dei pacifisti, dell'America senza Hollywood, senza speculazioni industriali, senza miti, senza discriminazioni razziali e, soprattutto, senza guerra», *Chitarre contro la guerra. Un canzoniere di Vie Nuove*, «Vie Nuove», 20, 19 maggio 1966; lo speciale, oltre a ripercorrere le principali tappe delle lotte per i diritti civili negli Stati Uniti, riporta alcune canzoni (tra cui *Masters of War* di Dylan e *We Shall Overcome*) col testo in inglese e la traduzione italiana.

che il successo ne abbia traviato l'impegno e l'autenticità[167].

Canzoni contro

In Italia il pubblico dei capelloni si è rapidamente formato, e la ribellione diventa una merce di cui l'industria discografica è ben cosciente; già le canzoni dispettose di Rita Pavone erano un primo segnale dei tormenti giovanili,

> ma col passare del tempo, alcuni parolieri hanno capito che, di fronte ai problemi reali del mondo, era necessario spingere più oltre il discorso, anche per rinnovare un mercato già stanco. E dunque sull'onda dell'esempio americano e in conseguenza del crescente favore con cui i giovani seguivano i veri arrabbiati italiani (Della Mea e tutto il repertorio del Nuovo Canzoniere), si cominciarono a lanciare anche in Italia i dischi di Bob Dylan, della Baez, di McGuire. Ma contemporaneamente, Beatles e Rolling Stones conquistavano i mercati mondiali. Parve dunque giusto unire i due elementi: protesta all'italiana più beat. Ed ecco l'ondata dei complessi: un vero diluvio […]. L'inflazione è senza dubbio social-pacifista: decine di canzoni, oggi, parlano di grandi problemi ma se si toglie qualcuna più degna, le altre sono fatte solo per dare l'illusione di una ribellione che in realtà non c'è[168].

---

[167] «Ora Pete Seeger è rimasto solo. Non può certo contare su Bob Dylan o su Joan Baez, proprietari di auto con maniglie d'oro e occupati ad istruire pacifisti. Woody è morto, sognando forse la sua terra. Ed è morto in miseria. Non era un uomo di successo», Leoncarlo SETTIMELLI, *Una forte voce della canzone di lotta americana. La morte di Woody Guthrie*, «l'Unità», 5 ottobre 1967.

[168] Leoncarlo SETTIMELLI, *Nasce l'«onda verde» ma si profila l'inflazione*, «l'Unità», 6 novembre 1966.

Tra le "meno degne" figurano *Come potete giudicar* dei Nomadi e *Che colpa abbiamo noi* dei Rokes, mentre *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* sembra essere «sfuggita di mano» alla stessa industria, quando il salvacondotto di bravo ragazzo che accompagna Morandi dai tempi di *Fatti mandare dalla mamma* (1962) gli consente di provocare un certo clamore con questa canzone: al debutto, in occasione della terza edizione del Festival delle Rose (organizzato a Roma dalla RCA), furono censurate le parti contenenti riferimenti al Vietnam e sostituite dalla ripetizione di «ta-ra-ta-ta»[169]; lo scalpore fu causato verosimilmente dall'apparente intrinseca discordanza tra una canzone impegnata e un cantante finora apolitico nei suoi testi e quindi a tutta prima non inquadrabile come di sinistra.

Allo stesso tempo, il lancio da parte di Mogol della «linea verde»[170], il cui inno ideale è *Uno in più*, cantata da Lucio Battisti, non può che trovare un netto rigetto sulle colonne dell'*Unità*, pronta a criticare tanto le ribellioni illusorie quanto le apparenti controrivoluzioni:

> Il «messaggio» della canzone è lanciato per essere accolto da chi «è stanco di lottare», da chi «non ce la fa più e ha bisogno di una sosta». Dunque i giovani già sono scoraggiati? Passano dalla protesta alla rassegnazione? Bandiera rossa è simbolo di lotta, bandiera verde è dunque simbolo di rassegnazione. Ma è un fatto che attorno alla bandiera verde molti giovani

---

[169] L.S. (Leoncarlo SETTIMELLI), *Un paese che si chiama «ta-ra-ta-ta»*, «l'Unità», 13 ottobre 1966.

[170] «Una specie di movimento protestatario che farà del verde il suo manifesto. A noi il verde ricorda certi balletti, ma lasciamo andare…», SETTIMELLI, *Nasce l'«onda verde» ma si profila l'inflazione*, cit.; il tono di dileggio è evidente, perché il riferimento è allo scandalo dei "balletti verdi" del 1960, relativo alle feste in cui si ritrovavano adulti e minorenni (cioè sotto i ventun anni) omosessuali.

potranno raccogliersi. Ma per fare cosa? «Se non sai più cosa fare – puoi cantare», conclude la canzone. Non ci piace[171].

Mogol appare come un affarista, «un milionario della canzone», un alfiere dello sfruttamento commerciale delle tendenze dei giovani:

> Quando la canzone di protesta nasce da un contesto civile e politico è un conto, se ne avverte la tensione, i problemi […]. Se la protesta dei giovani, poniamo, arrivasse alle estreme conseguenze, Mogol e l'industria discografica forse non esisterebbero più, almeno nella forma attuale. Dunque, bisogna che la protesta resti in un certo ambito […]. Ma c'è chi glielo contesta, molti giovani per primi. Giovani che preferiscono ascoltare Dylan o Della Mea (che parla dei reali problemi dei giovani, come l'inevitabile scontro di classe); oppure, volendo rilassarsi e ballare, i Beatles e i Rolling, che sono molto più bravi di molti complessi nostrani […]. [Un] ridimensionamento lo opereranno i giovani, se le canzoni, com'è probabile, cominceranno ad apparire come un modo per ritardare, e non anticipare, la realizzazione delle loro legittime, anche se confuse, aspirazioni[172].

L'edizione del Festival del 1967 sarebbe rimasta famosa per la morte di Tenco, direttamente legata, secondo la nota lasciata dal cantautore, alle scelte fatte dalla giuria anche in merito alla canzone *La rivoluzione*[173], scritta proprio da Mogol per

---

[171] Ivi.

[172] L.S. (Leoncarlo SETTIMELLI), *Sanremo: trionfo o morte delle «canzoni di protesta»?*, «l'Unità», 24 dicembre 1966.

[173] «Io ho voluto bene al pubblico italiano e gli ho dedicato inutilmente cinque anni della mia vita. Faccio questo non perché sono stanco della vita (tutt'altro) ma come atto di protesta contro un pubblico che manda *Io tu e le rose* in finale e ad una commissione che seleziona *La rivoluzio-*

Gianni Pettenati, una canzonetta abbastanza insignificante e già criticata sull'*Unità*[174].

Alla linea verde si contrappone la linea rossa, in un ping-pong di etichette giornalistiche e discografiche che riaffermano (o negano) precise appartenenze politiche, che rivendicano «una società più giusta dove si possa cantare veramente col cuore aperto, senza rimorsi e senza padroni che manovrano dietro le quinte», con una voce «che non è stata costruita artificialmente per sfruttare il momento buono: perché la Linea Rossa è anche e soprattutto quella della canzone popolare[175], quella che ha già visto chiaro tanto tempo fa, quando era garibaldina e repubblicana, contro papisti e sabaudi, e poi quando si fece anarchica e barricadiera contro l'Italia meschina e dispotica di re Umberto e del suo Bava Beccaris»[176].

Quando a Reggio Emilia un'esibizione dei Nomadi viene contestata, tra i lettori c'è una confusione che permette all'*Unità* di fare chiarezza nell'arcobaleno della canzone di protesta:

---

ne. Spero che serva a chiarire le idee a qualcuno. Ciao, Luigi». Cfr. Marco SANTORO, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010.

[174] «A molti, la notizia potrebbe far piacere: "Le nostre idee sono arrivate a Sanremo, è un buon segno", potrebbero dire. Già, ma guardiamo cosa dice la canzone. "La rivoluzione è finita e ha vinto l'amore. Sono bastate poche ore per fare un mondo migliore, dove tutti sono perdonati: chi ha vinto e chi ha perduto vedrai si abbraccerà". Dove? Quando? Come? La canzone ricorda in maniera impressionante *Simme 'e Napule paisà*. Ricordate? "Chi ha avuto ha avuto, chi ha dato ha dato, scordiamoci il passato…"», SETTIMELLI, *Sanremo: trionfo o morte delle «canzoni di protesta»?*, cit.

[175] *La linea rossa* era del resto il titolo di una canzone di Giovanna Marini e Ivan Della Mea del 1967.

[176] Michele STRANIERO, *Perché la linea rossa*, «l'Unità», 2 aprile 1967.

> Ad un certo punto i Nomadi se ne sono andati. C'erano dei ragazzi che gridavano «Venduti, voi e la linea verde! Lo fate per i soldi». Sono rimasta imbarazzata. Conosco le canzoni della linea verde e quelle dei Nomadi, come *Noi non ci saremo* e *Un riparo per noi*. Mi sembrano canzoni che accolgono lo stato d'animo di noi ragazzi, che non vogliamo più sentir parlare di guerra, di bombe atomiche, di razzismo. Perché dovrebbero essere venduti? E a chi? Certo, poi ho sentito la «linea rossa» e alcune canzoni mi hanno anche commossa. Dal punto di vista musicale, magari, erano un po' povere. Insomma, io preferisco il beat, perché mi diverte, mi fa ballare. E anche quando sono canzoni tristi, che non fanno ballare, dicono qualcosa di valido. Perché tanta polemica tra le «linee»? E si potrebbe sapere con più esattezza qual è la differenza tra l'una e l'altra?[177]

«Linea rossa» – come s'intuiva dalla parole di Straniero – indica una tendenza musicale che attraversa la storia ed è emersa sotto forma di varie "figure dello Spirito" («La rivoluzione francese ebbe il *Ça ira*, quella messicana la *Cucaracha*, quella d'ottobre *L'internazionale*»[178]); la versione italiana nasce dalla stessa matrice ideale, inserendosi in situazioni di lotta, di contro alla tendenza "verde" di «restare nel generico e dire "no alla guerra" senza chiarire "chi" fa e vuole la guerra»[179], e andando oltre modelli troppo compromessi[180].

---

[177] *Linea verde e linea rossa: idee e musica a confronto*, «l'Unità», 2 aprile 1967.

[178] Leoncarlo SETTIMELLI, *Una voce di protesta*, «l'Unità», 2 aprile 1967.

[179] Ivi.

[180] Dice Michele Straniero: «La nostra è la linea di chi sta contro i padroni, contro i clan pseudoprogressisti tipo Kennedy, contro tutto il falso e mieloso riformismo paternalistico, contro gli obbiettori di coscienza, contro la Joan Baez e le sue rarefazioni mistiche, contro i funamboli-

Sulla crisi della canzone di protesta, anche Mogol prende la parola, in un breve intervento in cui afferma genuinamente che gli ideali di protesta non sono scomparsi dalla mente dei giovani, mentre semplicemente è cambiato il modo di esprimerli: essendo le canzoni un tipo di consumo, le forme utilizzate cambiano secondo la moda del momento[181].

Qui Milva, lì Gaber

Dal giugno 1969[182] la redazione di *Vie Nuove*, da romana, diventa milanese; direttore non è più Mario Melloni (alias Fortebraccio sull'*Unità*), ma Davide Lajolo, alias Ulisse, già direttore dell'edizione milanese dell'*Unità* dal 1949 al 1958, e i cambiamenti si notano. Nella fase iniziale, l'impaginazione è affidata ad Albe Steiner, e molti collaboratori sono cambiati. Per quanto riguarda la parte musicale della rivista, si decide di affidare alla trentenne Milva (al secolo Maria Ilva Biolcati) l'eponima rubrica *Qui Milva*, e farla finita così: mancano infatti, durante l'unico anno di vita di questa rubrica, altri riferimenti specifici alla musica – eccetto gli stagionali articoli su Sanremo. La scelta non cade sulla cantante di Goro in modo casuale, dato che il suo lavoro teatrale con Strehler (*Io Bertolt Brecht*) ne aveva fatto

---

smi di Bob Dylan e i suoi capricci di miliardario arricchito», Gianfranco CALLIGARICH, *La linea rossa la trionferà*, «Vie Nuove», 6, 9 febbraio 1967.

[181] *Che cosa dice Mogol*, «l'Unità», 2 aprile 1967.

[182] «Vie Nuove», 23, 5 giugno 1969.

un'esponente "d'avanguardia" all'interno del panorama musicale italiano[183], e del resto le sue dichiarazioni sul sistema discografico mostrano una chiara consonanza con il generale sentimento di ostilità per il circo Barnum (o il Colosseo) dei festival:

> Io ce l'ho a morte coi festival. Ce l'ho a morte con Sanremo (e non perché vi ho partecipato per 8 anni di seguito, e non l'ho mai vinto); ce l'ho a morte con Saint Vincent (e non perché vi ho partecipato una sola volta, e con un risultato notevolmente ignominioso); ce l'ho a morte con Napoli (e non perché vi ho partecipato una sola volta, e l'ho vinto). Le ragioni della mia avversione ai festival sono di due ordini. La prima ragione è che i festival servono solo a creare dei divi e non dei cantanti, anche se piacciono tanto al pubblico che, non avendo più gladiatori da andare a veder morire, cerca la lotta – degli altri – dappertutto la possa trovare […]. Seconda ragione di avversione ai festival: è proprio in queste occasioni che noi tocchiamo con mano quanto siamo strumenti usati da un ingranaggio che produce una certa cosa: strumenti, considerati come tali, trattati come tali, usati come tali. Voglio dire: per tutte le altre occasioni della nostra professione, ci vengono lasciate assai più le briglie sul collo, tanto che *spesso noi ci illudiamo di essere liberi, di essere noi a decidere. Il discografico, l'industriale, la macchina che produce, affiancata poderosamente dai mezzi di manipolazione dell'opinione pubblica, la sentiamo in quei momenti come qualcosa che col-*

[183] Milena MARIANI, *Io Milva Brecht*, «Vie Nuove», 31, 1° agosto 1968, in cui viene delineata l'evoluzione artistica di Milva: da anti-Mina con la quinta elementare fabbricata dalla Rai nel 1960 a cantante "impegnata", tutto tramite la mediazione "pigmalionica" dell'allora marito, il regista Maurizio Corgnati.

labora con noi per il nostro interesse, qualcosa che è addirittura al nostro servizio[184].

Il secondo motivo di avversione per Milva esprime ancora una volta l'ambiguità a cui si è fatto riferimento tra soggettività del cantante e funzionamento della «macchina che produce», optando per una completa deresponsabilizzazione e vittimizzazione dell'artista ad opera dell'industria discografica, che in occasione dei festival celebra un proprio rituale circense di costruzione o distruzione di un divo.

La rubrica di Milva è estremamente personale, e dichiaratamente («devo dire su questo argomento tutto quello che penso, e nient'altro che quello che penso»[185]), e, se anche non ha il merito di uno stile piacevole, ma piuttosto della ridondanza tipica dell'oralità trascritta («né ci sarà uno solo dei lettori che seguiranno la mia rubrica, se ce ne saranno, che legga il mio pezzo per vedere come me la cavo nell'interpunzione»[186]), tuttavia si dimostra un interessante termometro della situazione e degli umori musicali; ad esempio, a chi come Modugno aveva lamentato l'onnipresenza radiofonica di canzoni inglesi e americane (uno dei loro obiettivi polemici è *Bandiera gialla*, il programma condotto da Renzo Arbore e Gianni Boncompagni tra il 1965 e il 1970 sul Secondo Programma Rai), la cantante risponde facendo professione d'internazionalismo musical-socialista:

> Mi pare che qui il preciso discorso sia: nazionalismo o internazionalismo? […] io affermo a chiare lettere: io sono per l'internazionalismo. Voglio dire: è verissimo, sacrosanto, cha la RAI trasmette troppe, insignificanti

---

[184] MILVA, *Gladiatori d'estate*, «Vie Nuove», 26, 26 giugno 1969 (corsivi miei).

[185] MILVA, *Il beat ci unisce, lo stellone ci divide*, «Vie Nuove», 25, 19 giugno 1969.

[186] MILVA, *Questa pagina è mia!*, «Vie Nuove», 23, 5 giugno 1969.

> o bruttissime canzoni anglo-americane […]; è altrettanto vero che i Beatles, per fare il nome giusto, hanno portato una ventata di freschezza, di invenzione, di gusto, e di internazionalismo al panorama della nostra musica leggera che non era bastato «Volare» a distruggere: una rondine non fa primavera, come dice il proverbio […]. E soprattutto questo è vero e questo mi pare la cosa più importante: il beat, per chiamarlo con un termine completamente generico e sbagliato, è qualcosa che accomuna l'italiano con l'inglese, l'americano col giapponese, il tedesco col francese e scusatemi se è poco[187].

Milva spara a zero: se la prende con quanti vanno a sentire Ella Fitzgerald «perché hanno l'aria di fare qualcosa d'importante, qualcosa d'impegnato e di vagamente pericoloso, di andare contro corrente, contro il conformismo generale; di lottare per il progresso, della musica, della società, dell'umanità. In una parola, di essere un tantino rivoluzionari»[188].

Con la fine di *Qui Milva*, la parte musicale del rotocalco viene appaltata alla rubrica di due pagine *Nel mondo dello spettacolo* di Alessandro Carretti: con questa sineddoche si indicano una serie di trafiletti dedicati alla parte (musica leggera) e non al tutto (spettacolo); del resto già altre rubriche si occupavano di televisione e cinema. Assistiamo, con la fase milanese di *Vie Nuove*, all'eclissi definitiva della musica classica dalle pagine del rotocalco, così che «musica» indica ormai soltanto la musica leggera, e alla classica o alla lirica vengono dedicati solo sporadici articoli. È nuovamente cambiata la voce con cui si parla di musica leggera: l'ultimo vero critico musicale di *Vie Nuove* risale alla redazione romana (Gianfranco Calligarich), mentre

---

[187] MILVA, *Il beat ci unisce, lo stellone ci divide*, «Vie Nuove», 25, 19 giugno 1969.

[188] MILVA, *Gli etruschi al Piper*, «Vie Nuove», 27, 3 luglio 1969.

la rubrica di Carretti è poco più di un collage di fatti musicali giustapposti, italiani o stranieri.

Su *GIORNI – Vie Nuove*[189], una parentesi di un certo interesse è rappresentata da *I dialoghi di Giorgio Gaber*, un esperimento apparentemente molto simile a quello tentato con Milva, e potenzialmente di miglior valore e impatto, dato che anche Gaber riceveva un'attenzione particolare dal mondo della sinistra, essendo investito per di più di un'*allure* cantautoriale e di una provata esperienza da conduttore televisivo di programmi di qualità[190]. Gaber non parla solo di musica, ma si esprime anche sulla politica in generale, fa accenni al ruolo delle avanguardie, spiegando anche scelte familiari come quella di non far battezzare la figlia:

> No, non lo dico come una cosa di cui vantarsi o come un atto di coraggio […]. Per carità, non ho assolutamente niente contro quelli che ci credono, la vita è talmente complicata che ognuno si salva come può, Dio, Maometto, Budda, a me va bene tutto. A loro no, a quelli che ci credono non va assolutamente bene che due si comportino come gli viene […]. Che poi se è vero e io ci credo, che per poter amare gli altri, bisogna prima di tutto esse-

[189] A partire dal n. 1 del 28 aprile 1971, «Vie Nuove» è ribattezzata «GIORNI – Vie Nuove»; le vicende editoriali del rotocalco sono raccontate nel numero speciale dedicato ai trent'anni della rivista («GIORNI – Vie Nuove», 41, 13 ottobre 1976), in cui si possono trovare le interviste dei vari direttori a partire da Longo, introdotte da un articolo di Davide Lajolo: il passaggio di proprietà alla Lega Nazionale delle Cooperative (l'attuale Legacoop), pur lasciando la gestione alla cooperativa formata dai pochi redattori di «Vie Nuove», portò all'adozione del nuovo nome, abbandonando il precedente, inequivocabilmente connotato come comunista; si indicava così l'interesse politico allargato ai socialisti e ai repubblicani indipendenti che entro la Lega operavano.

[190] Sull'«Unità» fecero spesso notizia le censure imposte dalla RAI ai programmi di Gaber; v. ad esempio *«Canzoniere minimo» nuovamente censurato*, «l'Unità», 2 ottobre 1963.

re capaci di amare noi stessi. Non c'è cosa più crudele del cattolicesimo che ci costringe a non accettarci mai per quello che siamo? E poi ancora credo che derivi da qui il giudizio continuo che noi esprimiamo sugli altri e su noi stessi, su comportamenti buoni e cattivi, senza occuparsi minimamente che i nostri gesti siano soprattutto nostri, giusti o sbagliati che siano. (Questo discorso mi pare valga anche per alcuni atteggiamenti della sinistra: gratta, gratta il rivoluzionario vien fuori il cattolico). Va be', è inutile continuare. Non mi sento la persona più adatta per portare troppo in là l'argomento[191].

In questo modo Gaber presenta se stesso come una figura complessa, appartenente alla realtà contemporanea, su cui ha opinioni fluide, dubitando più spesso che affermando; *Giorni*, quindi, se proponesse Gaber come un esempio di "artista organico", non troverebbe un altro Guttuso: l'estro da *enfant terrible* del cantautore meneghino trova un esito più compiuto nelle canzoni e nei monologhi che negli elzeviri della rivista, il cui tono colloquiale e d'occasione è più in sintonia con un lettore poco preparato politicamente ma ben disposto alle generalizzazioni e all'*amarcord*, con cui si chiacchiera al bar senza toni da comizio:

Insomma, a parte che io sono uno dei più ignoranti, confesso che non ho mica capito bene cosa sia il fascismo. Non ho le idee chiare. Anche perché, a parte la Destra nazionale, gli altri sono tutti antifascisti […]. Mi sembra che ci sia qualcosa che non torna. Io non me ne intendo ma secondo me c'è qualcuno che fa il furbo. Per quel poco che ho letto l'ideologia fascista del ventennio la faceva Mussolini, giorno per giorno […]. Non mi meraviglierei di leggere che il duce un giorno che aveva un attacco di colite, per

[191] Giorgio GABER, *Non l'abbiamo battezzata e allora?*, «GIORNI – Vie Nuove», 424, 7 novembre 1973.

mascherare il suo imbarazzo, potesse affermare che un buon fascista va al cesso almeno cinque volte al giorno. E lì accanto c'era il suo teorico che annotava la frase storica e la diffondeva a tutti gli italiani che da buoni fascisti andavano al cesso cinque volte al giorno, chi anche sette o otto, i migliori. Poveretti! Bé, non eravamo a questo punto, ma quasi […]. Fascista è il piccolo borghese che ha paura di perdere i suoi presunti privilegi […]. Fascista è chi si crede di sopra agli altri e li schiaccia con prepotenza, e, perché no, con la sua preparazione. Fascista è chi non crede nella gente, ma intollerante e settario, se ne fotte della base e grida «viva il popolo», perché sa che il popolo lo guiderà lui. Fascista è chi democraticamente, con la violenza o non so come arriva al potere e quando è lì non lo toglie più nessuno perché ha tutti i mezzi per convincere che meglio di lui non ce n'è. Madonna che paura[192]!

La leggerezza con cui Gaber mescola tematiche serie e quotidianità autobiografica gli appartiene e lo connota, mantenendo una continuità con i suoi testi teatrali nella distanza da qualsiasi dottrina troppo vincolante, in una sottintesa sfiducia per l'ideologia in quanto tale. Parlando dell'amico Sandro Luporini (coautore di molti spettacoli di Gaber), a cui ha prestato libri di psicanalisi per preparare *Far finta di essere sani*, il cantautore milanese scrive infatti:

Lui diffida della psicanalisi, della sociologia, dell'ideologia in generale. Insomma diffida di tutto. Forse ha ragione. Effettivamente la ideologia è un vestito che molte volte ci sta un po' strettino. E tu cerchi di fartelo andare bene a tutti i costi. Così ti senti un po' legato e in effetti lo sei. Bisognerebbe mettersi lì e fare una cosa, scrivere una canzone, un libro, fare un qua-

[192] Giorgio GABER, *Sono fascisti e basta*, «GIORNI – Vie Nuove», 42, 24 ottobre 1973.

dro e dopo chiedersi: «Come sono?». Non prima. Magari vien fuori che sei fascista. Peccato, ma almeno lo sai. Altrimenti non sai mai in fondo chi sei e non ti puoi cambiare[193].

La rubrica di Gaber è destinata a breve vita e, viste le poche puntate che compaiono su *Giorni* nell'ultimo trimestre del 1973, parallele al lancio dello spettacolo e dell'album *Far finta di essere sani*, è molto probabile che si sia trattato di una malcelata forma di promozione – o, per usare un eufemismo, di una cortesia personale – piuttosto che di un reale esperimento editoriale, specie se consideriamo che a scrivere le note di copertina dell'album di Gaber fu Davide Lajolo, il direttore di *Giorni*.

Il modo confuso con cui viene trattata la musica leggera in *Vie Nuove* milanese e quindi in *Giorni* non soddisfa i lettori, come emerge dalle varie lettere che arrivano alla redazione[194]; la rubrica delle lettere, che in *Giorni* è curata da "Valentina" (una donna alla cui identità non è stato possibile risalire), ha una dichiarata svolta

---

[193] Giorgio GABER, *La gente capisce sempre quello che vuoi dire…*, «GIORNI – Vie Nuove», 43, 31 ottobre 1973.

[194] «Essendo giovanissima mi interessa [sic] moltissimo la musica e tutte le altre cose che piacciono ai giovani e nel vostro giornale non le posso quasi mai trovare», *Il giornale e la musica*, «GIORNI – Vie Nuove», 13, 3 aprile 1974; «Penso che oggi, specie per i giovani, la musica conti molto ed è per questo che sono convinto che la rubrica musicale del nostro giornale possa e debba essere migliorata. Non condivido di dare le brevissime notizie sui divi e dischi che spesso non hanno alcuna serietà e solo importanza commerciale», *La rubrica musicale*, «GIORNI – Vie Nuove», 15, 17 aprile 1974; «Perché non vi occupate di più della musica pop?», *Poesia e musica pop*, «GIORNI – Vie Nuove», 20, 22 maggio 1974; «Perché non vi occupate più ampiamente della musica pop; dei cantautori come De Gregori, Venditti, F. Battiato, Cocciante, ecc. che suscitano vivo interesse fra i ragazzi? Sono certa che questa iniziativa sarebbe gradita dai vostri lettori più giovani», *Più musica pop*, «GIORNI – Vie Nuove», 1, 5 gennaio 1977.

femminile e giovanile[195], evidentemente in consonanza con la fisionomia della maggioranza dei lettori e parallela ad un complessivo riorientamento della rivista, indicando in questo modo anche l'idea di pubblico potenziale e di destinatario che la redazione ha in mente[196]; inoltre, l'idea di «personalizzare» l'interlocutore, ma in modo essenziale, non normativo, rispecchia l'atteggiamento aperto che abbiamo già trovato su questa rivista quando l'argomento erano i *beat* («Di me non devo dirvi altro, perché sono una come voi, la mia storia è come la vostra, sono un'amica che vi offre tutte le settimane due pagine del nostro giornale per parlare un po' insieme»[197]). D'altronde negli anni Settanta il dibattito parlamentare e pubblico, preparato dalle contestazioni degli anni precedenti e dalla politicizzazione entro gruppi strutturati – la punta di un più imponente iceberg che si spingeva in profondo nel tessuto della società –, si concentra in modo crescente su tematiche più vicine alle donne e ai giovani: del 1971 è la legge sul divorzio, con relativo referendum nel 1974; nel 1975 la riforma del diritto di famiglia stabilisce l'eguaglianza tra i coniugi e nello stesso anno il diritto di voto è esteso ai diciottenni; nel 1978 la legge 194 depenalizza l'aborto. *Giorni* risponde ai nuovi interessi dei lettori con fascicoli staccabili sull'educazione sessuale, o con articoli più frivoli relativi alla quotidianità familiare ("Il bambino in

[195] «Il giornale è diventato diverso, si è rinnovato, dedicando maggiore attenzione ai problemi dei giovani e delle donne e anche la rubrica dedicata al dialogo coi lettori si trasforma, si personalizza. Valentina è una giovane donna, che vive la vita impegnata, di lavoro e di lotta politica, di oggi, che sente e partecipa ai problemi dei giovani», «GIORNI – Vie Nuove», 1, 28 aprile 1971.

[196] Un indizio, più che una prova, di questo perdurante orientamento è, ad esempio, nella pubblicità che si trova su *Giorni* per la campagna di abbonamenti della rivista: sul n. 11 del 20 marzo 1974, sopra la foto di una giovane ragazza sorridente e vestita secondo la moda del tempo, si legge «Per te, per il tuo uomo, per i tuoi figli».

[197] «GIORNI – Vie Nuove», 1, 28 aprile 1971.

vacanza: come tenerlo tranquillo"[198]).

Saranno perlopiù degli adolescenti a scrivere alla rivista e ad aspettarsi un approfondimento musicale che forse lì non può trovare posto; queste lettere testimoniano un interesse per la musica pop ormai ampiamente radicato tra i giovani e, sebbene a loro si rivolgano da anni riviste specializzate come «Big» e «Ciao amici»[199], molti lettori preferirebbero trovare in *Giorni* (il settimanale di tutta la famiglia) notizie dedicate ai loro gusti e alle tendenze che li contraddistinguono. Per di più, «GIORNI – Vie Nuove» patisce l'erosione di lettori anche per la concorrenza di testate d'inchiesta come «l'Espresso» e «Panorama», all'epoca molto vicine tra loro per valori politici e sociali, ma diverse quanto all'impostazione giornalistica[200], senza contare l'impatto delle altre forme di comunicazione (radiofonica, televisiva), che aggrava la crisi della stampa periodica[201].

---

[198] «GIORNI – Vie Nuove», 33, 16 agosto 1972.

[199] Cfr. Luca GORGOLINI, *Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950*, in Paolo SORCINELLI (cura), *Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Donzelli, Roma 2004 pp. 313-326.

[200] Secondo un'indagine condotta alla vigilia del XV congresso del PCI (1979) su 16000 delegati, le preferenze per i settimanali andavano, nell'ordine, a «Rinascita» (letta dal 71,1% dei funzionari / 37,5% dei militanti), «l'Espresso» (14,4% / 9,2%), «Panorama» (13% / 8%), seguiti dai settimanali giovanili e da quelli femminili; Aris ACCORNERO – Renato MANNHEIMER – Chiara SEBASTIANI (cura), *L'identità comunista. I militanti, la struttura, la cultura del Pci*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 203. Cfr. Tavole 4-7; Ugo VOLLI, *I settimanali*, in Valerio CASTRONOVO – Nicola TRANFAGLIA (cura), *Storia della stampa italiana*, v. VII, *La stampa italiana nell'età della TV. 1975-1994*, Laterza, Roma-Bari, 1994, pp. 295-331.

[201] Giuseppe VACCA, *Vent'anni dopo. La sinistra fra mutamenti e revisioni*, Einaudi, Torino 1997, p. 27.

> Le più larghe masse di pubblico si trovano strette tra Scilla e Cariddi: tra un giornalismo per pochi (quotidiani e stampa politica in generale), che privilegia una concezione aristocratica e specialistica della politica, e un giornalismo di massa o «popolare» (i rotocalchi, la stampa femminile, i fotoromanzi), che ignora la dimensione politica e culturale dei problemi e funziona da cassa di risonanza in un rapporto circolare – e reciprocamente rafforzativo – con gli altri strumenti di comunicazione di massa[202].

Nonostante le promesse di Valentina, le ristrettezze economiche in cui versa la redazione e la penuria di collaboratori, unite al numero di abbonati in calo costante, non porteranno *Giorni* a esaudire le richieste dei suoi più giovani lettori.

> In ultima analisi, il settimanale non trasmise il messaggio comunista in una forma addolcita ai non credenti, come era stata l'intenzione originale; piuttosto, fornì un canale attraverso il quale elementi della cultura commerciale di massa vennero incorporati nella subcultura di sinistra. Il fatto che ciò accadde è un tributo alla flessibilità del partito e dei suoi giornalisti e funzionari, ma anche una prova del fatto che c'erano settori in cui era impossibile battere la cultura commerciale[203].

Rinascita e «il problema dei giovani»

Se in *Vie Nuove* (e *GIORNI – Vie Nuove*) la musica classica cede progressi-

---

[202] Giovanni BECHELLONI, *Informazione e potere. La stampa quotidiana in Italia*, Officina Edizioni, Roma 1974, p. 95.

[203] David FORGACS – Stephen GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 373-374.

vamente il passo alla musica leggera italiana e straniera, questo è dovuto alla combinazione di circostanze accidentali (presenza o assenza di collaboratori esperti o interessati, cambio di redazione) e scelte redazionali (decisione di avere o non avere rubriche sulla musica, e su quale musica); su *Rinascita*, invece, la continuativa presenza di Luigi Pestalozza garantisce la puntuale copertura della sezione musicale della rivista, che tratta in modo esclusivo di musica classica, con occasionali articoli sulle Feste dell'Unità e i loro concerti. Ma le differenze fra il rotocalco fondato da Longo nel 1946 e la rivista fondata da Togliatti nel 1944[204] sono chiaramente macroscopiche: abbiamo già descritto i fini e i caratteri salienti di *Vie Nuove*[205], una rivista indirizzata ad un pubblico di massa che, coerentemente con questo obiettivo, mantiene un'apertura ad argomenti "mondani" e quotidiani senza per questo adottare un registro basso, fino ad arrivare a rivolgersi ad un più ampio spettro di lettori di sinistra, non esclusivamente comunisti; dall'altro lato, *Rinascita* era la voce del partito[206],

[204] A partire dal 1962, da mensile, «Rinascita» diventa settimanale e nel 1965 assorbe «Il Contemporaneo», che ne diventa un supplemento mensile; «Il Contemporaneo» era nato nel 1954 per ospitare il dialogo con posizioni culturali non marxiste e rappresentò l'esperimento editoriale più aperto in questo senso ad opera di una parte dichiaratamente comunista (se consideriamo «Il Politecnico» di Vittorini un caso a parte, le cui travagliate vicende vengono puntualmente rievocate quando si parla della politica culturale di Togliatti e Alicata; cfr. Gian Carlo FERRETTI, L'editore Vittorini, Einaudi, Torino 1992). Cfr. Nello AJELLO, Il settimanale di attualità, in Valerio CASTRONOVO – Nicola TRANFAGLIA (cura), Storia della stampa italiana, v. VI, La stampa italiana del neocapitalismo, Laterza, Roma-Bari, 1975, pp. 173-249.

[205] Ove non vincolati dalle date, con «Vie Nuove» indicheremo anche il periodo in cui la rivista si chiamò «GIORNI – Vie Nuove» (1971-1978).

[206] Quando fonda «La Rinascita» a Napoli nel 1944, Togliatti vuole rivolgersi in particolare alle nuove generazioni di intellettuali formatesi negli ultimi anni del fascismo, per fare, tramite la rivista, un'opera di restaurazione del marxismo, presentato in chiave antidogmatica, non meccanicistica o astrattamente dottrinaria. Cfr. Aldo AGOSTI, *Togliatti*, UTET, Torino 1996, pp. 290-292.

scritta e letta principalmente da funzionari, quadri e iscritti del PCI per diventare «non […] soltanto la guida ideologica dei comunisti italiani, ma un punto di riferimento del pensiero e dell'azione politica in Italia, al quale si è guardato per ispirarsi nelle lotte del lavoro, nelle lotte per la democrazia e il socialismo, nelle lotte per una cultura democratica e profondamente nazionale, nelle lotte per la sicurezza e la pace»[207].

È quindi evidente che non troveremo qui la notizia del matrimonio di Ringo Starr[208], ma piuttosto degli articoli o dei dossier critici sulla società dei consumi o sulla condizione giovanile, affrontata principalmente nei termini dell'occupazione e – dagli anni Sessanta – della contestazione: ad esempio durante il Sessantotto, per contestualizzare il ruolo dei giovani nella lotta politica, *Rinascita* torna alle parole di Togliatti nel quarto anniversario della sua morte, proponendo alcuni articoli pubblicati nell'arco di vent'anni in cui il segretario del Partito comunista (d'Italia o italia-

[207] *Rinascita settimanale*, annuncio sull'ultimo numero mensile della rivista, «Rinascita», 1, gennaio 1962, in cui si legge inoltre: «La necessità di intervenire con maggiore frequenza, con più forze, in quella lotta, che si fa oggi più viva e pone nuovi e più avanzati obiettivi ai comunisti e ai democratici italiani, ci induce ad intensificare il nostro lavoro. Una presenza continua nostra, una nostra voce che, partendo dalla informazione obiettiva, presenti e commenti, ogni settimana, i principali fatti e avvenimenti dell'Italia e del mondo, così come i comunisti italiani li vedono e li interpretano, è oggi un'esigenza sentita non solo dai compagni, ma da tutti coloro che guardano al nostro partito come a uno dei fattori fondamentali e indispensabili del divenire del nostro paese». Del resto, erano via via scomparse tra il 1956 e il 1962 molte delle riviste specializzate rivolte a gruppi particolari di militanti e quadri («Quaderno dell'attivista», «Notizie economiche», «Critica economica», «Riforma Agraria»), di cui la nuova serie settimanale raccoglie presumibilmente i lettori. Cfr. Agopik MANOUKIAN (cura), *La presenza sociale del PCI e della DC*, il Mulino, Bologna 1968, pp. 615-654.

[208] Riportata invece in un trafiletto sull'«Unità» del 12 febbraio 1965.

no) affronta i problemi della gioventù, anzi, «il problema dei giovani»[209]. Si va dal recupero storico della figura di Balilla, parlando agli adolescenti "fascistizzati" del 1941[210], alla denuncia della menzogna fascista, che ha obnubilato le menti delle nuove generazioni e che, all'indomani della destituzione di Mussolini, ha lasciato «tra i più disorientati» proprio i giovani:

> Ma non li trarremo da questo disorientamento con delle prediche; bensì riconoscendo, – poiché la cosa è vera, – che una missione spetta davvero nel mondo, e particolarmente nel nostro paese, alle nuove generazioni, e affermando e dimostrando che il sogno da esse accarezzato di rinascita del paese e di maggiore giustizia sociale noi lo vogliamo realizzare e sapremo realizzarlo. L'Italia democratica, progressiva, che noi ci accingiamo a costruire sulle rovine di oggi, sarà l'Italia che i giovani italiani onesti e sinceri hanno nel loro cuore. Noi chiediamo loro soltanto di combattere per essa, prendendo le armi, oggi, subito, contro l'invasore straniero e i traditori della patria[211].

Non si può, secondo Togliatti, negare l'esistenza di un «problema della gioventù» in quanto tale, perché le nuove generazioni condividono, oltre a una solidarietà di interessi sociali, un medesimo orientamento ideologico e spirituale, che è compito dei giovani e del Partito comunista comprendere[212]. Con il 1960, del resto, matu-

---

[209] *Togliatti ai giovani*, «Rinascita», 33, 23 agosto 1968.

[210] *Balilla vuol dire libertà. 20 luglio 1941: "Mario Correnti" da Radio Mosca*, «Rinascita», agosto 1968, cit.

[211] *Nessuna speranza. Sull'"Unità" del 9 aprile 1944*, «Rinascita», agosto 1968, cit.

[212] *Occorrono slanci, sogni, entusiasmi, direi anche illusioni ed errori. 1947: alla Conferenza giovanile del PCI*, «Rinascita», agosto 1968, cit.

ra in Togliatti la consapevolezza che si è affacciata alla politica una generazione nuova, a cui è necessario fornire una visione marxista organica, per evitare che i modi e le forme del dominio ideologico della società borghese si impongano. Togliatti attribuisce l'affermarsi del conformismo, che allontana dalla dimensione collettiva e dal dibattito sui problemi sociali, alla penetrazione dell'«ideologia americana», che isola l'uomo nella ricerca del proprio problema individuale, togliendo peso ai partiti[213].

In questo senso, uno dei documenti più interessanti tra quelli che lo speciale ripropone è la *Risposta a un giovane* del 1962, in cui il dialogo tra un diciannovenne «di idee comuniste ma non iscritto al partito» e il segretario del PCI diventa nel 1968 un caso paradigmatico di come il Partito comunista possa e debba entrare in contatto con quei giovani che ne subiscono l'attrazione ideale profonda ma non ne fanno formalmente parte[214]. Il ragazzo – che si firma «f.g.» – data la propria maturazione al rifiuto degli ideali conformisti della società («Sin da quando ho acquistato la ragione ho cercato di rifiutare la concezione della vita che si ha oggi in Italia. La corsa al denaro, lo stipendio fisso, la cultura radiotelevisiva, ecc.; seppure inconsciamente sentivo questo vuoto di ideali e cercavo qualcosa in cui credere; *qualcosa per cui valga la pena di vivere*»), a cui corrisponde l'insoddisfazione per le risposte dell'ideologia cattolica; dopo essersi avvicinato ai testi marxisti, alle lotte politiche nel mondo e alle battaglie per il socialismo, «f.g.» sente che molti suoi problemi venivano risolti, «ma l'adesione al comunismo […] me ne ha posti automaticamente dei nuovi». Animo curioso ed eclettico («Mi interessa tutto, politica, arte, cinema, letteratura,

[213] Cfr. Aldo AGOSTI, *Togliatti*, UTET, Torino 1996, pp. 503-560.

[214] *Risposta a un giovane. "Rinascita" 21 luglio 1962*, «Rinascita», agosto 1968, cit.

storia; vorrei conoscere e sapere tutto ma non sono mai riuscito a combinare niente di buono […]. Inoltre, Marx non condannava forse le specializzazione?»), il giovane chiede a Togliatti quale sia la strada da seguire:

> Ora io volevo, alla fine di questo sfogo, chiederLe dei consigli riguardo alla organizzazione della mia vita culturale e morale; non pretendo che sulla base di una lettera piuttosto confusa e farraginosa, mi indirizzi verso questo o quel campo; ma vorrei sapere alcune cose sul metodo, su «come» studiare in modo produttivo e «cosa» studiare. Sarei anche pronto a iscrivermi al partito se sapessi di trovare una attività veramente utile e costruttiva[215].

Così Togliatti:

> La risposta non è facile. Soprattutto perché vi è una risposta di comodo, troppo semplice, ma fasulla, che sta nel domandare: «Ma perché non ti sei ancora iscritto al Partito?» e aggiungere: «Iscriviti dunque, e troverai la strada per andare avanti». In realtà, l'iscrizione al Partito (o alla Federazione giovanile) di un giovane, nell'animo del quale maturano i problemi che risultano da questa lettera, fornisce a lui veramente quella guida per andare avanti ch'egli sta cercando? Credo si debba rispondere, sinceramente, in modo se non negativo per lo meno dubitativo, e questa risposta apre, per noi stessi, problemi seri[216].

Perché all'adesione entusiastica in momenti di mobilitazione può far seguito la consuetudine di sezione, la cui vita collettiva si svolge intorno a «temi di organizzazione, o sindacali, o politici, o di puro lavoro pratico, che non soltanto riescono

[215] Ivi.

[216] Ivi.

nuovi, ma sembrano lontani, aridi, astrusi, a chi non abbia per essi un allenamento speciale».

> Siamo noi capaci di corrispondere con l'opera nostra, e non in generale, ma nel concreto, gruppo per gruppo, individuo per individuo, a questi stati d'animo e orientamenti, così diffusi nella gioventù di oggi e diretta espressione della profonda crisi della odierna società? Siamo capaci di trarre da questa spinta iniziale tutto ciò che essa contiene come possibilità di formazione rivoluzionaria e di penetrazione nostra in direzioni nuove? Conoscere tutto, sapere tutto. Chi non ha sentito questa aspirazione non è stato giovane. E non è stato giovane chi non ha sentito la necessità di ordinare le sue conoscenze in una visione complessiva del mondo nel quale viviamo e delle mete verso le quali marciamo, e la necessità di inserire in questa visione complessiva anche la propria esistenza, il proprio lavoro, le proprie scelte. Questa è una delle vie per cui si giunge a noi, cioè a una visione rivoluzionaria della realtà e della vita, ed è via largamente aperta, soprattutto oggi, che la conservazione sociale è diventata persino ridicola, che ogni vecchio schema viene travolto dallo sviluppo delle cose e dalla avanzata impetuosa di popoli, classi e nazioni verso mete nuove[217].

Dichiararsi comunisti non è più – dice Togliatti – un atto di rottura profondo come in passato, perché il comunismo non è più solo negazione e speranza, ma anche costruzione positiva di una realtà all'interno della società moderna, i cui problemi pratici legano le forme di vita in una «vischiosità conservatrice» da cui non è facile liberarsi:

[217] Ivi.

> Gran cosa la radio e la televisione; ma l'uomo che riduce tutta la sua vita libera, giorno per giorno, a quello schermo e a quell'altoparlante, non è più un uomo libero. Altri pensa per lui, sottraendogli la visione dei grandi, veri problemi che oggi agitano il mondo. La lotta di classe organizzata agisce, è vero, come forza liberatrice. Ma chi guiderà il giovane, che da solo si travaglia nella ricerca? […] Un consiglio a questo giovane non è facile darlo. Ed è particolarmente difficile, forse, per coloro che, avendo conosciuto, almeno in parte, alcuni elementi della crisi ch'egli attraversa, ne sono usciti, prima di tutto, con decisi atti di volontà. Ma se è difficile dare un consiglio, non è difficile cogliere il richiamo che esce dalle sue parole, afferrare in esse l'indicazione anche di doveri e compiti nostri[218].

Anziché considerare meccanicamente questa risposta un tipico ennesimo esempio di callidità togliattiana (che offrirebbe ad una domanda genuina e accorata una risposta altrettanto aperta, problematica, "calibratamente sincera"), sembra più fertile soffermarsi sul significante, che non è tanto il testo del 1962 in cui Togliatti è in una relazione orizzontale con un simpatizzante (che diventa il pretesto per un'esortazione a migliorare l'opera di proselitismo di circoli e sezioni), ma è il testo del 1968 in cui si riporta la relazione di scambio e dubbio condiviso tra il segretario del Partito comunista e un giovane politicizzato attraversato dalle incertezze dell'impegno e della vita, che lascia implicita l'indicazione del PCI come forza ideale per affrontare i problemi della società moderna, esplicitandola, anzi, con una negazione, retorica e freudiana, in apertura della risposta. Il destinatario individuale del 1962 è quindi diventato il destinatario collettivo che il PCI vorrebbe avere, conquistare e convincere nel 1968, in un cammino di avvicinamento che riconosca in una

[218] Ivi.

«potente spinta verso la libertà» «il tratto fondamentale nell'animo delle giovani generazioni»[219], tale da renderle a tutti gli effetti una forza rivoluzionaria.

> Assistendo, una volta, a una manifestazione artistica nella quale gruppi di ragazze e di giovani esprimevano con una specie di rapimento il loro entusiasmo per nuove, vivaci, talora strane forme di canto e danza, ero portato a pensare che anche in questo modo prendesse forma un profondo desiderio di libertà, la rottura di una camicia di forza, una impetuosa ricerca creativa. Dobbiamo partire, noi comunisti, da una cosiffatta comprensione e, quindi, simpatia e adesione, agli stimoli più profondi che agiscono nell'animo giovanile, se vogliamo che la nostra organizzazione giovanile di Partito possa, tra i giovani d'oggi, svilupparsi, avere sempre più ampie adesioni, mettere le radici sempre più profonde e feconde. A noi spetta dunque, non tanto insegnare ai giovani, librescamente, una dottrina, quanto essere vicini a loro, legati con le loro masse, in tutti i campi della vita sociale […]. È sulla base dell'esperienza che la dottrina, poi, prende radici tra le masse[220].

Ancora a Togliatti si pensa cinque anni dopo, quando Giuseppe Vacca propone lo studio del pensiero del "Migliore" come argomento di un corso universitario, per approfondire la comprensione dell'eredità teorica togliattiana e contrastare «spezzoni scomposti di "teoria rivoluzionaria", immagini deformi del processo rivoluzionario, concezioni puerili della lotta politica e di classe, che quasi sempre riflettono una cattiva conoscenza o una approssimativa appropriazione di frammenti dell'esperienza storica passata delle lotte di classe», tendenzialmente ad opera di pic-

---

[219] *Verso la libertà. 1964: alle assise della gioventù comunista*, «Rinascita», agosto 1968, cit.

[220] Ivi; in quest'ottica è ora più agevole inquadrare anche la *Risposta a un giovane*.

cole ma numerose formazioni politiche studentesche[221].

Molto spesso, del resto, la questione giovanile si identifica con la politica della FGCI e con i dibattiti dei suoi congressi, in cui però è ancora anacronistico aspettarsi di trovare elementi di analisi che contemplino il valore della musica giovanile per comprendere la condizione delle nuove generazioni. Gli anni immediatamente successivi al Sessantotto avevano visto un calo significativo delle adesioni alla Federazione giovanile[222], parallelo ad una diffusa politicizzazione "atipica" in forme che non erano quelle tradizionalmente partitiche e, riconosciuti il valore e i limiti della contestazione, l'interesse è quello di individuare le modalità più efficaci per riportare all'ordine il movimento e renderlo compatibile con la concezione consolidata della politica delle alleanze; in tutto ciò, il rinnovato ruolo della FGCI dev'essere pedagogico, rifiutando di dissolversi all'interno del partito o dei movimenti di massa («un assurdo nel momento in cui abbiamo, da una parte, settori così vasti del mondo giovanile […] che restano esclusi dall'impegno e dall'organizzazione politica e, dall'altra, l'esigenza dei movimenti giovanili che è quella di superare la disarticolazione, la logica dei gruppi, e di tentare una unificazione politica»[223]).

> Da respingere allo stesso modo è la tentazione […] di una FGCI che prende come punto di riferimento non le nuove generazioni, ma il partito con il proposito di farsi non interlocutore, come è logico, ma «momento di con-

[221] Giuseppe VACCA, *Il contrastato approccio dei giovani a Togliatti*, «Rinascita», 33, 24 agosto 1973.

[222] Ugo PECCHIOLI, *Chi siamo quanti siamo. Come è cambiato il Partito comunista italiano*, «Rinascita», 10, 10 marzo 1972.

[223] Alessandro NATTA, *La nuova coscienza dei giovani comunisti*, «Rinascita», 2, 10 gennaio 1969.

sapevolezza», coscienza critica o strumento di pressione per un rinnovamento che porterebbe, in sostanza, ad intaccare la concezione leninista e gramsciana del partito. Bisogna dire che pur essendo generalmente respinte queste posizioni, talvolta dietro la giusta rivendicazione del «fare politica» in modo nuovo, dietro la valorizzazione delle forme e degli istituti della democrazia diretta […], come se i partiti non fossero un dato della realtà, un'espressione delle diverse forze sociali e dei loro rapporti di forza, a me sembra che affiori proprio una sottovalutazione dell'organizzazione politica delle masse, che nemmeno per noi comunisti si riduce certo all'unica espressione del partito, ma che in esso ha e continua ad avere un momento essenziale, decisivo[224].

In questo resoconto dell'assemblea nazionale della FGCI, Alessandro Natta, esprimendo la posizione della direzione del PCI, mette ordine tra le tendenze espresse riaffermando la centralità del partito e bocciando di fatto un'assimilazione della Federazione giovanile agli altri movimenti, compromettendo al contempo la possibilità di un serio ripensamento della struttura e della strategia, che avrebbe forse potuto arginare l'emarginazione politica di cui la FGCI fece le spese[225].

A partire dalla metà degli anni Settanta, tuttavia, *Il Contemporaneo* dedica dei numeri monografici alla questione giovanile e, non casualmente, questo avviene in corrispondenza dell'abbassamento della maggiore età a diciotto anni nel 1975; partendo quindi da questo pretesto, due settimane prima delle consultazioni elettorali, *Il Contemporaneo* cerca di delineare il profilo delle nuove generazioni, considerate

---

[224] Ivi.

[225] Cfr. Stephen GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995, pp. 292-295.

prevalentemente sotto l'aspetto economico e sociale[226], allacciando il recente allargamento dell'elettorato a un impegno di lunga data del Partito comunista, secondo quello che, nelle parole di Natta, era «uno sforzo continuo dei comunisti, persino un assillo, anche nella clandestinità, anche nell'emigrazione e nel carcere, per penetrare nella realtà del mondo giovanile, per riuscire a capirlo, per tentare di realizzare un contatto con esso e orientarlo»[227]. Ancor più, le contraddizioni contemporanee rendono necessario un approccio nazionale alla questione giovanile, intesa «nel senso di possibilità di lavoro, di prospettiva, di partecipazione dei giovani non solo alla vita politica, ma alla vita sociale e produttiva»:

> Mentre la spinta democratica conduce all'espansione scolastica, le nuove forze produttive che escono dalla scuola vengono abbandonate dalla società, che le mette nell'assillo e nell'inquietudine della disoccupazione intellettuale. Di qui il problema della collocazione sociale e politica delle nuove generazioni. Esse sono una potenzialità rivoluzionaria perché sono potenziali alleate delle classi lavoratrici in una battaglia di trasformazione della società, di civiltà, di progresso. È sempre più evidente, anche sotto questo profilo, che le classi lavoratrici, la classe operaia, un partito come il nostro,

---

[226] *La questione giovanile*, «Il Contemporaneo», in «Rinascita», 22, 30 maggio 1975.

[227] Tanto radicata e costante era questa determinazione che Natta cita un intervento di Togliatti al VII congresso del Comintern (1935): «Se per raggiungere le nuove generazioni bisogna parlare un nuovo linguaggio, lasciare da parte le nostre formule, distruggere i vecchi schemi, cambiare i metodi di lavoro, modificare le forme della nostra organizzazione, ebbene lo faremo senza la minima esitazione», in Alessandro NATTA, *Partito e nuove generazioni. Per la storia di un rapporto*, «Il Contemporaneo», maggio 1975, cit. Del resto, l'aspetto di ricerca – o invenzione – della continuità e della coerenza accompagna – o caratterizza – il Partito comunista fin dalla fase togliattiana; cfr. Franco ANDREUCCI, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, BUP, Bologna 2005, pp. 55-83.

una egemonia e una direzione nella vita del paese, le conquistano se sanno affrontare e portare a soluzione questioni come quella dei giovani[228].

Da parte loro, i giovani sanno rifiutare i cattivi maestri, essendo quindi in grado di riconoscere nel Partito comunista la degna guida politica, e morale («Nessuno può mettere in discussione l'onestà, la serietà politica e morale dei comunisti»[229]).

I giovani si configurano come un complesso aggregato sociale in cui convivono fattori di differenziazione, come la provenienza geografica (ancor prima che sociale), e aspetti di un'omogeneizzazione incoraggiata dal sistema dell'istruzione e dalla scoperta (ormai consolidata) della gioventù come destinataria di un mercato specifico, in un diffuso allontanamento dai valori familiari tradizionali e in una faticosa ridefinizione dei rapporti e dei ruoli di genere[230]. Quanto all'impegno politico passato, «il '68 non può essere trasformato in un fatto mitico seguito poi da una traversata nel deserto delle giovani generazioni», ma va considerato con oggettività critica, senza semplificare il riassorbimento di alcune fasce nella militanza di partito, arrivando ad un profilo articolato del giovane che «non è più "sessantottesco", ma più impegnato analiticamente dentro la società», facendo così dell'istinto di ricerca

---

[228] NATTA, cit.

[229] Nella propaganda, l'onestà e la moralità dei comunisti sarebbero assurte a cifra della loro diversità intorno alla fine degli anni Settanta; v. Aris ACCORNERO – Renato MANNHEIMER – Chiara SEBASTIANI (cura), *L'identità comunista. I militanti, la struttura, la cultura del Pci*, Editori Riuniti, Roma 1983; per il significato di questa autorappresentazione in quanto valorizzazione dei militanti da parte della leadership, in reazione al lungo periodo di emarginazione e parallelamente all'avvicinamento costituito dalla politica del compromesso storico, cfr. Adriano BALLONE, *Storia e storiografia del PCI*, «Passato e presente», XII, 33, 1994.

[230] *Tavola rotonda: essere giovani oggi*, «Il Contemporaneo», maggio 1975, cit.

(di una nuova strada politica, o personale) il suo carattere distintivo.

Se nel 1975 oltre due milioni di giovani hanno avuto la possibilità di votare per la prima volta, sono quasi quattro i milioni di adolescenti italiani a cui *Il Contemporaneo* dedica uno speciale l'anno successivo, significativamente aperto da una citazione del 1962 di Togliatti[231], il quale risulta a tutti gli effetti onnipresente quando si parla di giovani, tanto che possiamo ritenere questo aspetto una caratteristica rilevante della codificazione *a posteriori* dell'immagine dello storico segretario del Partito comunista.

Il discorso sull'adolescenza o sui giovani è rimasto incentrato sul Sessantotto «con pochi sforzi per uscire dal mito e contribuire a dare un giudizio storico e razionale» e si ha l'impressione che gli anni Settanta siano un lungo tentativo di relativizzare l'esperienza degli anni precedenti e di isolare gli elementi più fertili per l'azione futura:

> Quella che è stata la specificità e anche uno dei maggiori meriti del movimento del '68 – e cioè, da un lato la scoperta della scuola come luogo della formazione della forza-lavoro e del processo stesso di trasmissione culturale come meccanismo di un condizionamento di classe e dall'altro l'individuazione di un ruolo sociale dei giovani come uno dei terreni centrali delle contraddizioni di classe in Italia e dello scontro per l'egemonia di un modello di comportamento – va molto al di là di quei tentativi definitori che pigramente costringono e riducono tutto ad un «problema dei giovani»[232].

---

[231] V. *supra*, *Risposta a un giovane. "Rinascita" 21 luglio 1962*, «Rinascita», 33, 23 agosto 1968.

[232] Raffaello MISITI, *Nota introduttiva*, in *La fatica di essere ragazzi*, «Il Contemporaneo», in «Rinascita», 13, 26 marzo 1976.

Un sound chiamato desiderio

Rappresenta un *unicum* il numero del *Contemporaneo* che nel 1978 affronta estesamente la "musica dei giovani": questa interessante eccezione, infatti, non ci consente di rilevare una significativa inversione di rotta da parte della rivista del PCI relativamente alla musica contemporanea e a un suo eventuale significato di ampia portata nella lettura delle tendenze giovanili; ciò nondimeno, resta una testimonianza singolare delle posizioni che, collateralmente al partito, appartenevano ai suoi sostenitori e sembra perciò opportuno soffermarvisi analiticamente.

Questo il corsivo che apre il fascicolo:

> Il rapporto con la musica rappresenta, almeno dagli anni cinquanta, un termometro importante che consente di misurare i mutamenti del clima culturale e psicologico delle nuove generazioni. Cosa si intravvede nelle diverse parabole del rock, del folk, del pop, del jazz, della «canzone politica»? Vi è un «cosmopolitismo» della musica di massa oggi, dietro il quale non è difficile individuare la presenza egemonica della cultura statunitense. Il fenomeno dei festival di massa e la trasformazione delle forme di ascolto collettivo segnalano una dimensione nuova del fatto musicale. Il declino della canzone di protesta, l'amplificazione dei motivi di vita interiore, la vicenda esemplare di Bob Dylan indicano che anche la strada dell'«impegno» si fa sempre più complessa e meno scontata nelle sue forme. Attraverso il linguaggio della musica si manifesta la crisi di un modo di vita e, al tempo stes-

so, l'adesione a molti suoi aspetti, entrati a far parte strutturalmente del costume occidentale[233].

L'intenzione è qui «di dissodare il terreno», piuttosto che di arrivare a una posizione conclusiva, che d'altronde risulterebbe estemporanea, data la prolungata assenza di argomenti simili sulla rivista del PCI. A fare da introduzione a questo numero monografico del *Contemporaneo* è l'articolo di Borgna, che traccia una distanza problematica tra i giovani degli anni Sessanta e quelli di fine Settanta, nel segno della maggior politicizzazione che l'ascolto musicale ha assunto nel tempo; resta tuttavia «una cultura della separatezza che fa assurgere la marginalità giovanile a valore positivo», trasformando la musica in elemento esteriore e contagioso della controcultura. È peraltro un malessere profondo quello che, dopo un'oziosa contrapposizione tra «musica degli oppressi» e industria culturale, fa scivolare il giovane consumatore musicale in una nebulosa incerta, da interpretare su due livelli:

> È un fatto musicale nella misura in cui la sinistra non ha saputo rendere – se non occasionalmente – «razionale» quella «domanda di musica», utilizzandola come puro pretesto, richiamo, valore di scambio, specchietto per le allodole, così mantenendone la natura alienata, spettacolarizzata; è un problema più generale, politico, perché essendo la musica uno dei termometri più sensibili del gusto e del costume diffuso, quel malessere allude certamente ad una caduta di egemonia, ad una incrinatura nel rapporto con le nuove generazioni. Così, proprio oggi che i giochi sembrano fatti, proprio oggi che la «musica dei giovani» sembra essere francamente un tema un po' *demodé*, la questione, al contrario, si ripropone in tutta la sua forza, con tutta

[233] *La musica dei giovani: un sound chiamato desiderio*, «Il Contemporaneo», in «Rinascita», 28, 14 luglio 1978.

> la sua urgenza. Dare ad essa una risposta significa contribuire a rispondere, anche per questa via, alla *questione dei giovani*, calare nella realtà (in modo diffuso, molecolare) quel progetto di nuova società per il quale ci battiamo. Altrimenti, quella «marginalità» cui facevamo cenno si rivelerà un dato immodificabile e con essa, magari, trarrà forza e alimento anche la più recente tendenza verso la socialità dimidiata della *disco-music*, verso la *discoteca*, nuovo tempio dell'alienazione di massa[234].

Una tale consapevolezza sembra tremendamente inattuale nelle sue conclusioni, data la persistente distanza con cui vengono trattati questi temi su *Rinascita*, canale principale della diffusione dell'ideologia di partito, ma risulta pienamente giustificata dalla biografia dell'autore: Gianni Borgna (1947-2014), dirigente della FGCI romana, è un esponente della nuova generazione del partito che aveva partecipato ai movimenti di massa e vissuto nell'era della televisione, maturando una diversa concezione dell'identità politica e culturale dei giovani che trova espressione nella rivista della FGCI «La città futura» (1977-1979)[235].

Ci troviamo, inoltre, in una fase di riflessione e rielaborazione del discorso sulla musica giovanile e sui destini del rock, dato che il pubblico di fine anni Settanta è ben diverso da quello dei primi Sessanta: senza fare una lettura ottimisticamente "illuminista" sul progresso delle nuove o nuovissime generazioni, dobbiamo tuttavia rilevare come la fruizione della musica si sia articolata seguendo l'evoluzione e la creazione di strumenti (riviste musicali, programmi radiofonici) e situazioni (festival,

---

[234] Gianni BORGNA, *Ma la colpa sarà solo dei giovani? Ascoltiamo il malessere di una generazione difficile*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit..

[235] Cfr. Stephen GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995, pp. 473-479. V. *infra* il capitolo *La città futura*.

tournée) estremamente pervasivi e quindi condivisi; la mega-macchina del rock ha dunque inventato forme di socialità su cui si sente l'urgenza di tornare a riflettere a distanza di una decina-quindicina di anni: quest'impostazione, con un occhio al passato prossimo, non appartiene esclusivamente agli studi musicali (che pure, nei casi che qui esaminiamo, ne sono pesantemente segnati), ma – come abbiamo visto – caratterizza più in generale anche le riflessioni sulla condizione giovanile e la politicizzazione delle nuove generazioni che *Rinascita* pubblica nella seconda metà degli anni Settanta, all'interno di un'ottica di perdurante confronto e rielaborazione dell'eredità del Sessantotto.

Si dimostra pertanto fondamentale ricostruire una genealogia musicale che permetta di contestualizzare l'odierno atteggiamento dei giovani nei confronti della musica, che su entrambe le sponde dell'Atlantico, in momenti diversi, ha il suo battesimo con la massificazione del consumo: negli Stati Uniti è intorno alla metà degli anni Cinquanta che la triade James Dean/Marlon Brando/Elvis Presley[236] si costituisce come simbolo della ribellione fisica della gioventù americana; «l'estraneità al consumo, l'intenzione di darsi un'altra regola e un'altra organizzazione, che sono i tratti distintivi della banda (i gesti di Marlon Brando nel *Selvaggio* e di Elvis Presley in scena si richiamano da vicino), trovano nella musica (nel suo potere pratico di unificazione) un linguaggio immediatamente comprensibile»[237], facendone un codice

[236] Nel 1953 uscì *The Savage* (*Il selvaggio*), con Marlon Brando (1924-2004) nel ruolo del capo di una banda di motociclisti, i Black Rebel Motorcycle Club; l'immagine di James Dean (1931-1955) è indissolubilmente legata a *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*) del 1955; Elvis Presley (1935-1977) arrivò alla notorietà con l'album *Elvis Presley* del 1956, che comprende, tra gli altri brani, *Blue Suede Shoes*, *Blue Moon*, *Shake, Rattle and Roll*.

[237] Paolo BASSI – Antonio PILATI, *L'individuo, il gruppo, la società. La dialettica delle forme musicali*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

sociale che consente e anzi favorisce l'identificazione, poiché afferisce alla dimensione privata che diviene, tramite la musica, pubblica, collocando così il rock all'intersezione tra individuo e banda/gruppo.

> I momenti di maggiore impulso creativo della musica sono quelli in cui più ampio è il circuito della socializzazione, più ricco il rapporto di confronto e di scontro con la società adulta, più viva la capacità di dare ai moventi del privato una risposta collettiva inserita in un'azione di senso generale. È, soprattutto, il momento del pop, alla fine degli anni '60. Il pop nasce dalla rivolta dei giovani ed è, immediatamente, il linguaggio della trasformazione sociale: supera i limiti della banda, dà ai moventi dell'individualità lo spessore di una costruzione collettiva che lascia indietro, come in una preistoria remota, tutti i tentativi precedenti capaci di formare solo il linguaggio di una rivolta alimentata dalla separazione, di raccontare la rabbia del ghetto[238].

«Pop» è il termine che viene usato *a posteriori* per definire la musica rock nei suoi aspetti di massa e, come «beat» aveva un'origine non univoca e parzialmente derivante dalla letteratura, così «pop» provvede a un'ibridazione tra le definizioni di *popular music* e le indubbie pressioni dalle arti figurative che avevano visto il loro apice culturale e commerciale negli anni Cinquanta e si erano concentrate dichiaratamente e immediatamente sull'elevazione a oggetto d'arte degli elementi più banali del consumo massificato, della ripetitività pubblicitaria e della produzione in serie; altrettanto fa il pop musicale, che col Sessantotto universalizza la sensibilità del singolo come messaggio collettivo, restando tuttavia frustrato dall'impossibilità di tra-

[238] Ivi.

durre nell'immediato un progetto politico a lungo termine e portando a una regressione della musica e della cultura a esperienza privata di piccoli gruppi.

> La situazione attuale deriva, per linee dirette, dalla crisi della cultura pop. L'unificazione del mondo giovanile, che il pop esprimeva con ricchezza d'accenti, si perde: con la crisi economica e la degradazione delle istituzioni preposte alla socializzazione crescono i territori dell'esclusione, gli ambiti di emarginazione. Il mondo giovanile si suddivide, si frastaglia: moventi e valori si calibrano in modi diversi, i rapporti sociali – percorsi dalla crisi e dalla chiusura che essa comporta – si impoveriscono riducendosi ai termini essenziali. Un linguaggio comune non ha più campo per porsi: le esperienze, declinate tutte sulla difensiva, sono troppo diverse per ricongiungersi in un progetto unificante. Il privato smarrisce il legame con l'idea della trasformazione e sempre più si definisce in termini di autodifesa[239].

Ecco il perché del successo della disco music: una volta che le passioni private non si traducono più in pubbliche virtù e che sono rientrate nella sfera dell'intimità personale, la socialità diventa una lunga addizione di solitudini in colonna, in cui le storie singole non si incontrano, perché si condivide soltanto una felicità illusoria sulla pista da ballo, celando le aspirazioni più profonde. La disco music si fa metafora della divisione del corpo sociale in quanto rovesciamento reazionario della cultura musicale giovanile che annichilisce la "banda" della società organizzata; a grandi linee, quindi, dalla banda rock di *rebels* degli anni Cinquanta americani, diventata nel decennio successivo una massa compatta pop e un'apparente maggioranza, si arriva negli anni Settanta alla polverizzazione del soggetto collettivo esemplificata dalla di-

[239] Ivi.

sco music e alla reviviscenza, in contesti di marginalità sociale, dell'elemento di estraneità dal mondo adulto che risaliva agli albori del rock: è il momento del punk. Il potere unificante e identitario che la musica ha ormai inequivocabilmente assunto dà voce col punk alla banda di «teppisti» che non ha passato e non ha futuro, come urla Sid Vicious in *God Save The Queen*, come se i sogni degli anni Sessanta rifluissero ormai degradati nei ghetti dei *rejects* per i quali nulla è cambiato né può cambiare; la separazione della periferia umana è definitiva e viscerale, non prevede rivoluzioni o vie di fuga, e non gode di particolare simpatia sulle pagine di *Rinascita*[240], per quanto nello speciale monografico qui in esame l'antagonista ricorrente sia piuttosto la disco music.

La consistenza del gap biografico e generazionale a cui si è fatto riferimento poc'anzi risulta evidente quando un uomo di partito come Mario Spinella[241] prende parte al dibattito, cercando di ricondurlo a termini di cui è più immediatamente riconoscibile l'ascendenza filosofica marxista («riproducibilità tecnica», rovesciamenti dialettici); pur trattandosi di un articolo abbastanza superficiale e banalmente ecletti-

---

[240] Pochi mesi prima, il critico musicale Pestalozza scrive dei gruppi punk: «Il loro è un cattivo *pop*, è un cattivo *rock*, è una paccottiglia qualunque, indifferente, possibilmente sgangherata, anzi, per accompagnare meglio i travestimenti cinici e distruttivi, la carica di *fascismo* inclusa nell'ostentazione di disimpegno, fino al gusto della degradazione come liberazione esistenziale, fino a esibire l'immaginazione compiaciuta di inutili crudeltà, di vivisezioni. Lo "stregone" *punk* si vale indifferentemente di qualsiasi musicaccia che gli permetta di mettere in mostra i suoi mascheramenti, con i quali affermare l'egoismo del "menefrego", l'ideologia della prevaricazione privata, dell'individualismo sopraffattore»; cfr. Luigi PESTALOZZA, *Vecchie e nuove avanguardie fino ai "Punk"*, «Rinascita», 13, 31 marzo 1978.

[241] Mario Spinella (1918-1994) fu tra i redattori originali di «Vie Nuove», diresse brevemente la scuola di partito delle Frattocchie a Roma, per poi passare all'omologa di Bologna nel 1948. Cfr. Mauro BOARELLI, *La fabbrica del passato. Autobiografie di militanti comunisti (1945-1956)*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 35-50.

co dal punto di vista dell'analisi[242], questo si rivela un'utile cartina di tornasole sul modo in cui un funzionario del Partito comunista, tendenzialmente estraneo a questi argomenti[243], guardava al fenomeno musicale e alle sue ramificazioni entro la questione giovanile, cercando di descriverlo e spiegarlo, ed è un caso più che eccezionale, in cui possiamo rinvenire la sopravvivenza di stilemi datati, formulati quando la musica rock è esplosa e ben poco aggiornati da allora, oltre alla rituale "patente" di rilevanza, che non si poteva negare ai fenomeni di massa.

Sostenendo la sovradeterminazione del fenomeno musicale, Spinella ritiene che non sia possibile una semplificazione del molteplice: data la pervasività degli strumenti di riproduzione musicale nelle case degli italiani, è necessario un flusso continuo di «ritmi ballabili, canzoni, musicisti, parolieri, arrangiatori, cantautori, orchestre, orchestrine, complessi» per alimentarne l'utilizzo, «e il mondo della musica, soprattutto per quanto riguarda i suoi "divi" e le loro vicende anche intime e familiari, deborda sui rotocalchi di informazione, "fa notizia" perfino sui quotidiani, costituisce – già di per se stesso – spettacolo»[244]; praticamente invariato, torna quindi lo schema interpretativo che già avevamo incontrato una quindicina di anni prima su

---

[242] Si ha quasi l'impressione di trovarsi davanti un esercizio di scuola (di partito) in cui l'interessato deve dimostrare di potersi – più che sapersi – esprimere su un argomento a lui poco familiare, riuscendo ad individuare i capisaldi teorici a cui ancorare la discussione.

[243] Ma non completamente alieno, dato che sulla rivista della FGCI aveva scritto sul tema della morte negli anni Settanta partendo dal film dei Beatles *Yellow Submarine* (1968), giudicandolo «bellissimo», con una *captatio* che porta il discorso fino ai *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx; Mario SPINELLA, *Da «Yellow Submarine» al culto della morte*, «La città futura», 17, 21 settembre 1977.

[244] Mario SPINELLA, *Un lungo viaggio di rifiuti e speranze. Giovani e consumo musicale*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

Vie Nuove, secondo cui il divismo costituisce l'emblema dell'industria del consumo musicale, che lo modella efficacemente con la pubblicità, i festival e la stampa, specializzata o meno.

Inoltre, ricordando che Marx nei *Manoscritti economico-filosofici*[245] considerava la danza e la musica attività fini a se stesse proprie dell'uomo, Spinella cerca le radici del sistema di mercato in una sintesi tra i valori e la cultura tradizionali («musica e danza sono antichi quasi quanto l'umanizzazione […], si sono mantenuti costanti nella vita popolare, anche rurale, attraverso le varie formazioni economico-sociali») e quelli delle nuove generazioni, come lo «stare insieme» (un valore religioso-comunitario) e l'internazionalismo, o piuttosto il «cosmopolitismo» della musica contemporanea; senonché, come nel cosmopolitismo degli illuministi c'era la presenza egemonica della cultura francese, così nella musica di massa predomina la cultura statunitense, anche nelle espressioni consolidate della marginalità, come la musica nera, che nelle sue letture vagamente politicizzate in senso antirazzista rafforza la polemica positiva di chi è in posizione di subalternità. Possiamo qui individuare un altro modello analitico che risale ai resoconti italiani delle lotte per i diritti civili e della contestazione studentesca negli Stati Uniti, quello dell'«altra America»[246].

Spinella, coerentemente con questo stilema, inserisce appunto tra i molteplici caratteri distintivi della musica delle nuove generazioni il suo valore di protesta, a cui

---

[245] I *Manoscritti* erano il "go-to book" ogniqualvolta servisse una citazione di Marx su questi argomenti. Cfr. Gianni Borgna, *Il tempo della musica. I giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 148.

[246] Cfr. *supra* il capitolo *L'altra America*.

accorda piena dignità politica e di cui riconosce la sostanziale sintonia con le lotte del movimento operaio:

> L'ascolto musicale acquisisce il carattere di un *trip*, di un «viaggio», è una delle modalità di stacco da un esistente trito, monotono, oppressivo: è un tempo «nostro» da contrapporre al tempo rubato dalle esigenze produttive e istituzionali. L'ascolto è, anche, protesta. Indizio di una problematica radicale che affonda nei nessi complicati delle opposizioni lavoro/tempo libero, individuo/gruppo/società, collettività strutturata/comunità organica, mistica o almeno religiosa, il rapporto tra musica e giovani, oggi, è un'espressione di rifiuti e di speranze certo tutt'altro che aliene dal grande nodo che solca la storia stessa del movimento operaio e la sua stessa teoria rivoluzionaria: la trasformazione del mondo come enucleazione e radicale sviluppo delle potenze del soggetto e dei rapporti tra soggetti, alfine, «liberi»[247].

Ma il legame tra musica giovanile e giovani è segnato fin dalla genesi da una «doppiezza» che per il critico musicale Gino Castaldo è dovuta al loro essere figli di un capitalismo che cambia volto, da una parte liberando nuove energie tramite il rock, dall'altra incanalandole per controllarle,

> inaugurando così una ambigua modalità che da allora non ha mai abbandonato la musica legata all'esperienza giovanile […]. Ma se pure il concetto di musica giovanile è di per sé un equivoco, è anche vero che il rapporto tra i giovani e la musica, tanto più se non ha sapore giovanilistico, rimane di incontrastato privilegio, oggi più che mai.[248].

---

[247] SPINELLA, cit.

[248] Gino CASTALDO, *Un'egemonia scomoda perché «nera». Il jazz, i giovani e la storiella di due pittori*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

La ricerca di spazi da occupare e con cui interagire, l'indefinitezza semantica e il potere evocativo sono tutti elementi che contraddistinguono la nuova cultura giovanile, dando luogo a immediate possibilità d'uso nel segno dell'antagonismo ai modi di vita della società capitalista.

> In questa prospettiva i giovani italiani hanno dovuto faticare non poco, non possedendo alcuna tradizione su cui poter innestare la propria ricerca, subendo per anni la colonizzazione anglosassone e quindi quella stessa doppiezza con l'aggravante di una alienante estraneità […]. Eppure, pur nell'apparente riflusso, si è trattato di segni di una importante trasformazione. Aboliti i miti e le illusioni di massa dell'era del pop, sono cresciute ben altre esperienze, particolari, differenziate, complesse, decine di situazioni di base che vanno formando una nuova coscienza della qualità della vita, e quindi della cultura, che i giovani, malgrado tutto, continuano a voler esprimere soprattutto in forma di musica[249].

Inoltre – precisa Giaime Pintor[250] – tra musica giovanile e giovani c'è un rispecchiamento dovuto alla natura superflua che viene attribuita a entrambi: superflua è la musica «industriale» in quanto non più strumento di conoscenza ma semplice oggetto di percezione passiva[251], e quindi bene di consumo apparentemente non es-

---

[249] Ivi.

[250] Giaime Pintor (1950-1997) era l'ex direttore di «Muzak», rivista musicale nata negli ambienti della sinistra extraparlamentare che dal 1973 al 1976 vide le firme, tra gli altri, di Lidia Ravera, Alessandro Portelli, Gino Castaldo, Fernanda Pivano, cioè di buona parte dei collaboratori di questo numero del «Contemporaneo»: infatti a «Rinascita», banalmente, mancava il capitale umano capace di affrontare l'argomento, specie nei suoi aspetti prettamente musicali; perciò la scelta cadde su figure esperte, giovani e perlopiù esterne.

[251] «Da una parte la musica seria non può che ammutolire, rimpiangendo istericamente e astoricamente la funzione estetica che aveva dallo Sturm und Drang in poi; dall'altra l'aggressione

senziale, che tuttavia, per chi appartiene a un'età considerata a sua volta superflua, perché transitoria, non definitiva, non decisiva, diventa necessario. Un necessario *status symbol* che è la cifra dell'effimera condizione giovanile e che non è neutrale, né innocuo, pur nella sua genesi industriale, presentando anzi caratteristiche in qualche modo progressiste:

> a) *Il legame con la danza*: e cioè un rapporto «apparentemente» nuovo con il corpo, con la repressione del corpo, con il movimento, con un tipo di espressività diversa, vagamente creativa. b) *Il ritmo*: la riconoscibilità e, dunque, consuetudine con una certa musica che appare sempre riconoscibile, identificabile, monotona, ma per ciò stesso fonte di sicurezza. c) *Il volume d'ascolto*: la totalizzazione dell'esperienza musicale, la comunicazione attraverso uno spazio sonoro comune, la possibilità di evitare la «parola», strumento di mediazione, di contro a una presunta immediatezza del dato sonoro. d) *I divi e i miti*: la sensazione di una «cultura» strutturata, conformata, in grado di contrapporsi, anche con la forza della «tradizione» e della formazione di miti, alla cultura tradizionale. e) *L'improvvisazione*: una cultura tradizionale che premia, però, la spontaneità e condanna l'accademismo. f) *Le esperienze «psichedeliche»*: la musica come compagna indispensabile nell'uso delle droghe leggere. g) *I testi*: il ritorno a una poesia dilettantesca e

---

dell'industria è indifferenziata ma potente, irrazionale ma convincente. È il trionfo della musica leggera, delle mode culturali impreviste (risultato di scontri casuali), della musica d'evasione, il trionfo dell'inutile, il dilagare di una sottocultura che non ha, dalla sua parte, nemmeno l'intelligenza del piano premeditato. Una sola legge: il *dumping*, e cioè invadere il «mercato», abbassare i prezzi culturali delle merci, annientare la timida concorrenza della musica «preindustriale», Giaime PINTOR, *Meritava una morte migliore. La triste parabola della "musica giovanile"*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

di massa; nei testi delle canzoni è un mondo liceale di cattive o modeste letture che prende l'ardire di farsi «arte»[252].

Questo almeno negli anni immediatamente successivi al Sessantotto, che vedono una fuga dalla politica alla musica e una fascinazione per i miti variamente «americani» (*Easy Rider*, il viaggio in India, il lavoro a Londra…), per poi tornare al conflitto intorno alla metà degli anni Settanta con un attacco dichiarato all'industria discografica, declinato come autoriduzione dei biglietti, scontri ai concerti, contestazioni ai cantanti, eccetera:

> *I giovani fuggiti alla politica e ritiratisi nella musica ritornavano alla politica a partire anche dalla musica*. Che fossero teppisti, quelli che a centinaia scavalcavano i cancelli dei palasport presidiati da centinaia di poliziotti o da gorilla fascisti, lo può credere o chi tende a conservare un fittizio potere economico sulla musica o chi, pur di garantire la sua immagine istituzionale, non esita a farsi oscurare la vista dagli occhiali dell'ideologia. Il caso Italia dunque è particolare per la posizione sempre intimamente legata alle vicende politiche che la musica assume[253].

Alla fine degli anni Settanta anche la commistione, o confusione, tra musica e politica si ridimensiona, facendo della musica una «cosa in più», e favorendo la forbice del gusto musicale, con il jazz da una parte e la *disco music* dall'altra a simboleggiare la parallela dicotomia tra una partecipazione politica "alta", che ormai si è strutturata in forme precise, e la perdita di ogni pur blanda caratteristica eversiva della musica giovanile.

---

[252] Ivi.

[253] Ivi (corsivi nel testo).

> E non sembra troppo pessimista affermare che la rilevanza (se non altro quantitativa) del fenomeno-musica leggera, la banalità, la stupidità, la furberia rozza, la totale spoliazione dal senso critico, il rimbambimento di massa rischiano di vincere. Attaccare in questo momento frontalmente la musica leggera travestita con lustrini del giovanilismo di sinistra non significa rinchiudersi nell'aristocratica difesa della musica «colta», ma solo salvare la musica come intelligenza, come strumento, sia pure parzialissimo, della comprensione del mondo. Se oggi il qualunquismo musicale e poetico di Bennato, Venditti, Finardi e altri trionfa, non vale ricercarne le cause in un difetto di origine: è vero proprio il contrario, il difetto fu ed è di chiarezza, allora come adesso[254].

I concerti, e soprattutto i festival annuali, costituiscono sempre di più un luogo di verifica del rapporto fra giovani e musica pop (vista cioè come prodotto commerciale destinato esplicitamente alle nuove generazioni), ma l'identità tra idoli giovanili e icone dello *show business* contiene una contraddizione esplosiva che è difficile tenere nascosta all'Umbria Jazz (nato nel 1973, dove le pressioni dell'industria del turismo e dell'amministrazione locale influenzano pesantemente la programmazione) o al Parco Lambro (dove la rivista «Re Nudo» organizza dal 1974 al 1976 i "Festival del proletariato giovanile"). D'altro canto, strutture come le feste dell'Unità, preesistenti al fenomeno musicale pop e quindi non identificabili come giovanili *tout court*,

[254] Ivi.

> sono state un'occasione di incontro e di confronto per musicisti di estrazione diversa; hanno contribuito a rendere la distribuzione dell'attività musicale territorialmente e socialmente più omogenea; sono state un enorme canale di informazione musicale di massa, soprattutto per quei settori (come il jazz, la canzone politica, la musica popolare) meno violentemente contaminati dall'industria; hanno ospitato laboratori di ricerca che hanno messo migliaia di persone a confronto non solo con un «prodotto» musicale, ma con i processi creativi che ne determinano la costituzione; hanno inaugurato nuove prassi di lavoro, coinvolgendo i musicisti nella programmazione e nell'organizzazione e influenzandone profondamente la mentalità; sono intervenute, in definitiva, come elemento contraddittorio e stimolante nel rapporto fra musica e società[255].

Tuttavia il circuito delle feste, pur essendo stato un canale di promozione per allargare l'area di mercato, non ha convinto o conquistato l'industria musicale, che ha privilegiato i rapporti tradizionali e i modelli culturali più vicini; è inoltre interesse degli organizzatori locali delle varie Feste dell'Unità attirare un vasto pubblico, perché queste costituivano una fonte d'introito non secondaria per il partito, senza dimenticare che le sottoscrizioni all'*Unità* o a *Rinascita* avvenivano spesso in quell'occasione[256].

Coerentemente con la tendenza di *Rinascita* a concedere uno spazio, pur ri-

---

[255] Filippo BIANCHI, *Un kolossal per tutte le ansie di liberazione. Le esperienze dei festival giovanili*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

[256] Cfr. Claudio BERNIERI, *L'albero in piazza. Storia, cronaca e leggenda delle feste dell'Unità*, Mazzotta, Roma 1977.

dotto, ad articoli che riguardano la questione femminile[257], anche in questo numero del *Contemporaneo* si trovano firme di donne di sinistra (Giovanna Marini, Laura Betti, Lidia Ravera, Fernanda Pivano) che tentano di individuare le specificità femminili dell'ascolto musicale, poiché la canzone troverebbe una funzione imprescindibile dell'educazione sentimentale[258], in quanto elemento che definisce la situazione liminare del passaggio dalla verginità alla maturità, tramite l'innamoramento.

> Nel caso della donna, quindi, il rapporto con la canzone viene a coincidere col momento in cui si decide il suo destino in forme spesso definitive o difficilmente modificabili nel futuro. Il momento in cui si innamora o pensa di essersi innamorata; lascia la casa paterna, resta incinta, ha un figlio. Non per caso la canzone tendeva a diventare nell'esperienza giovanile […] uno dei punti di riferimento della storia d'amore; e poiché la storia dell'incontro d'amore veniva dalla donna vissuta ideologicamente come centrale nel suo destino, e materialmente diveniva la chiave della sua collocazione sociale, la fatidica canzone entrava a far parte in modo stabile della memoria sentimentale femminile, della coscienza della propria storia con

[257] A partire dal 1975 l'indice semestrale di «Rinascita» elenca tra gli argomenti anche "Questione femminile" (anche in assonanza con "Questione giovanile"), mentre in precedenza gli articoli inerenti venivano sussunti sotto "Problemi della famiglia" o "Politica italiana"; nei primi anni Settanta, del resto, sono soprattutto le testate ufficiali del PCI e del PSI a discutere i temi della liberazione femminile, cfr. Laura LILLI, *La stampa femminile*, in Valerio CASTRONOVO – Nicola TRANFAGLIA (cura), *Storia della stampa italiana*, v. VI, *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1975, p. 293.

[258] Cfr. Donald HORTON, *The dialogue of courtship in popular songs*, in Simon FRITH (cura), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, v. III, *Popular Music Analysis*, Routledge, Londra-New York 2004, pp. 173-185.

una forza certamente superiore al significato che arrivava ad avere nella memoria del *partner*[259].

Di conseguenza, il modo specifico in cui la canzone appartiene alle biografie individuali delle donne non è separabile dal loro contenuto, osservando – come fa Rossi – che nelle canzoni degli anni Sessanta si parla molto di amore e poco di sesso, mentre in quelle degli anni Settanta le proporzioni sono invertite, come effetto della rivoluzione sessuale e dell'acquisita importanza delle tematiche erotiche nel discorso pubblico e nei costumi giovanili.

Anche Lidia Ravera, che due anni prima aveva pubblicato con Marco Lombardo Radice *Porci con le ali*, si sofferma sul ruolo che la musica ha nel corteggiamento tra giovani, tratteggiando un più vivido panorama dei modi differenziati di vivere la musica[260]; con consapevolezza, Ravera riconosce nei suoi coetanei quasi trentenni «la facilità con cui si ripesca il passato, l'entusiasmo con cui si valorizzano prodotti anche scadenti dell'altro decennio», il segno, cioè, di una nostalgia di gioventù agli sgoccioli nella lunga ombra del Sessantotto, con le sue «fragili accademie» e le «discussioni infinite e infinite ridefinizioni del mondo in cui i giovani pre-anni Settanta erano maestri». Gli anni Sessanta sarebbero poi degenerati dall'emozione del parlare al fracasso dei concerti che cerca di riempire il vuoto interiore, rendendo facile la transizione verso la «sublime noia della disco-music».

Ma, fra tutto, giganteggia ormai da un anno il «sound da pomicio». Si tratta del solito miscuglio di amore e dolore in armonie elementari, com-

[259] Rosa ROSSI, *«Lei» e «lui» non parlano d'amore. La donna e la canzone*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

[260] Lidia RAVERA, *Il sound da pomicio*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

> plicato dal ricorso più o meno subdolo a vecchi valori da tempo emarginati come la subordinazione della donna all'uomo, il «noi due contro il mondo», «un figlio che somigli tutto a te» (o a me), e altre cose che avrebbero fatto arrossire di rabbia generazioni meno debosciate. A salvare la faccia dalla sdolcineria come assoluto, rimane soltanto un pervicace e ostinato riferimento al sesso: il far l'amore ha sostituito «il visino, il bacino e il bel fazzolettino» […]. I teorici della lamentela politica hanno interpretato il fenomeno come uno dei tanti sintomi di regressione delle masse giovanili, use un tempo al monotono ritmo scandito degli *slogans* e oggi dedite allo struscio piccolo-borghese dei violini […]. Il miele che tanto preoccupa i censori della rivoluzione in musica è sempre esistito, da sempre padroneggia il mercato dei 45 giri. E le componenti organiche del miele sono sempre state ragazzine bellissime che piangono, amori contrastati, arrivederci in riva al mare, ecc. La differenza è semmai in un'improvvisa carenza di alternative al miele. Se prima alla musica si chiedeva di essere occasione di incontro in diecimila con prevedibili catartiche esplosioni di violenza collettiva, oggi evidentemente alla musica si torna a chiedere di essere occasione di incontro in due, con prevedibili esplosioni di sospiri[261].

Ravera in questo caso intreccia dimensione politica e personale, atteggiamenti musicali e sentimentali, stabilendo una correlazione diretta e una conformità tra le rispettive evoluzioni, semplificando il groviglio come una ritirata intimista e individualista dall'impegno nella sfera politica, ricordato con agra *saudade*, che si rispecchia nella superficialità – pur "antica" – della musica del momento, mero sottofondo alle effusioni tra adolescenti.

[261] Ivi.

Tuttavia, non è così pessimista Pestalozza, voce musicale ufficiale di *Rinascita* e direttore del settore musicale della Commissione culturale del PCI, che nel numero successivo del settimanale rimprovera a Ravera un eccesso di moralismo e una banalizzazione del rapporto tra giovani e musica, ricordando che quest'ultima «non è mai riducibile a funzioni univoche»; il critico musicale non condivide inoltre l'amara condanna di Pintor ai festival giovanili (ormai un residuo inautentico e commerciale della dimensione pop della cultura musicale delle nuove generazioni): per Pestalozza infatti l'esempio dell'Estate Musicale Romana[262] dimostra la sussistenza di un solido e credibile interesse dei giovani alle «faccende (oggi diverse) musicali».

> I raduni di migliaia e migliaia di ragazzi non *liberano più* all'insegna emblematica dei *freaks*, senza per questo essere raduni di ragazzi svuotati che al massimo si sbaciucchiano alla piccolo-borghese di una volta, essendovi ripiombati senza speranza. Al contrario, certo, le faccende dell'intimismo, della fine del primato della politica, ecc., esistono, benché probabilmente esistono più per quel che le diffondono gli affrettati sociologismi dei *mass media*, che nei fatti di giovani reali fra i quali ti trovi in tanti concerti, che ti fanno capire i loro cresciuti bisogni di conoscenza critica, di stanchezza per la falsa liberazione happenistica, per le nevrosi di gruppo e assembleari, tutte le cose alle quali bisogna dare risposte capendo forse in primo luogo che non c'è tanto la caduta degli ideali degli anni '60-'70, ma

[262] L'assessore alla cultura Renato Nicolini (1942-2012) aveva inaugurato nel 1977 l'Estate Romana, al cui interno trovavano spazio manifestazioni eterogenee che non rispecchiavano necessariamente le convenzioni ideologiche e l'orientamento politico della cultura impegnata e progressista, che non si riteneva effettivamente «popolare»; cfr. Stephen GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995, pp. 479-486.

> piuttosto la conclusione, l'esaurimento, la fine di determinate provocazioni storiche, cui se ne stanno sostituendo altre, con le quali anche idealmente cominciano a misurarsi le nuove generazioni nient'affatto impoverite e qualunquiste, solo perché non possono dimostrare e cantare per la guerra di liberazione nel Vietnam[263].

Senza dubbio emblematico del rapporto tra i giovani, la loro musica e la politica, è Bob Dylan, a cui non casualmente il numero monografico del *Contemporaneo* che prendiamo in esame dedica alcune pagine; il pretesto occasionale è il tour europeo del folksinger statunitense, i cui eterni ritorni sono un *topos* ricorrente della stampa musicale[264]. Ci troviamo nell'ottica di una rilettura del passato prossimo, che fa da cornice alla fine degli anni Settanta (e in special modo al 1978 come primo decennale dell'*annus mirabilis*), in cui lo speciale *Un sound chiamato desiderio* si inserisce coerentemente come tentativo di codificare e interpretare l'esperienza giovanile: cosa è rimasto e cosa è cambiato? Se più in generale si tende a confrontare i caratteri specifici dei giovani degli anni Sessanta con quelli dei giovani degli anni Settanta, e delle loro musiche, con Bob Dylan la singolarità di avere lo stesso artista in due epoche vicine ma diverse è un'opportunità per avere un ponte generazionale di più immediato accesso; il percorso biografico e artistico di Dylan rappresenta quindi una

---

[263] Luigi PESTALOZZA, *Un pubblico giovanile senza nostalgie esistenziali*, «Rinascita», 29, 21 luglio 1978.

[264] E non solo, dato che ad esempio anche «l'Unità» utilizza più volte questo meccanismo narrativo: *Bob Dylan torna a cantare*, «l'Unità», 20 gennaio 1968; *Bob Dylan, l'ex cantore del terribile impero USA. Un ritorno tra underground e successo*, «l'Unità», 8 aprile 1972; *Fantasma del passato per i giovani d'oggi. Dopo 13 anni Dylan è tornato a cantare nella città del debutto*, «l'Unità», 8 novembre 1978; *Bob Dylan, 10 anni dopo*, «l'Unità», 13 giugno 1979.

chiave di lettura peculiare delle tendenze giovanili e delle loro evoluzioni.

Ad analizzare il mutamento nel pubblico di Dylan è, in un'intervista, Alessandro Portelli, secondo cui «oggi un giovane ascolta non il Dylan di dieci anni fa, ma quello di oggi», nella pur perdurante fascinazione del «carisma alla rovescia» del folksinger, che ha rifiutato di proporsi come leader, dando di sé un'immagine cinica, calcolatrice, incentrata sulla ricerca e sul percorso personale e privato[265] piuttosto che sulla dimensione politica e pubblica. Ma il mito di Dylan porta i nuovi ascoltatori a reagire in due modi «curiosamente contraddittori»:

> Da un lato, chi ascolta è molto più competente: la gente sa suonare uno strumento più di dieci anni fa. Pensa solo al *boom* delle scuole di musica. Tutto questo trasforma il rapporto col musicista. L'ascoltatore se ne intende e quindi è capace di un ascolto critico infinitamente superiore. Dall'altro lato, è interessato assai meno del messaggio musicale vero e proprio che non del *modo* di ascoltarlo, dell'esperienza di un «ascolto collettivo». Insomma, mi sembra un pubblico maggiormente capace di ascoltare criticamente, e forse meno interessato a farlo. Da questo punto di vista mi pare molto interessante l'evoluzione dell'ultimo Dylan, che ha completato la sua trasformazione da *profeta* a *professionista*. La cultura giovanile e di sinistra fino al '68 (in America fino al '65) è una cultura contrapposta ai *media*: gradualmente, ma abbastanza rapidamente, è diventata una cultura *dentro* i *media* (non è stata «assimilata», ma li ha anche «conquistati»). Dylan è stato uno dei protagonisti di questo processo[266].

---

[265] In tal senso sarebbe da considerare anche la "svolta elettrica" del 1965 con l'album *Bringing It All Back Home*.

[266] Alessandro PORTELLI, *Da profeta a professionista*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

Nonostante questa professionalizzazione del cantante e del suo pubblico, che parallelamente intraprendono nuovi percorsi artistici entro il panorama musicale degli anni Settanta, l'immagine di Dylan che si preferisce iterare è quella più "facile", più nota perché cristallizzata in modo statico nel corso degli anni Sessanta, cioè il Dylan della canzone folk di protesta[267], il cui spettro tuttavia continua ad imperversare nelle discussioni sulla musica delle pagine della *Città futura*.

La città futura

Superando le secche di *Nuova generazione*, il quindicinale che la FGCI pubblicò dal 1956 al 1977 e che – partito con un'impostazione di ricerca e d'inchiesta molto all'avanguardia[268] – si era ormai arenato su un formato autoreferenziale e sterile, per emulare una *Rinascita* dei poveri ma risultando in un bollettino piuttosto noioso, *La città futura*[269] diventa il nuovo organo ufficiale della Federazione giovanile

---

[267] Vito AMORUSO, *L'istinto acuto dell'anticipazione. Dylan e la cultura popolare americana*, «Il Contemporaneo», luglio 1978, cit.

[268] Cfr. Marilisa MEROLLA, *Rock'n'roll, Italian Way. Propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock (1954-1964)*, Coniglio Editore, Roma 2009, pp. 120-137.

[269] Il nome è un riferimento all'omonimo foglio che Gramsci redasse nel 1917 come giornale dei giovani socialisti: «Con questo titolo uscirà fra qualche giorno un numero unico, pubblicato a cura della Federazione giovanile piemontese. È dedicato appunto ai giovani. Vorrebbe essere un invito e un incitamento. L'avvenire è dei giovani. La storia è dei giovani. Ma dei giovani che, pensosi del compito che la vita impone a ciascuno, si preoccupano di armarsi adeguatamente per risolverlo nel modo che più si confà alle loro intime convinzioni, si preoccupano di crearsi quell'ambiente in cui la loro energia, la loro intelligenza, la loro attività trovino la più perfetta e fruttuosa affermazione», «Il Grido del Popolo», 11 febbraio 1917, e «Avanti», 12 febbraio 1917

(guidata da Massimo D'Alema), riuscendo per due anni e mezzo a condensare nelle sue sedici pagine settimanali interviste, approfondimento politico e culturale, aggiornamento letterario e cinematografico, satira e fumetti, in una veste grafica semplice ma non povera (eccetto negli ultimi numeri, che preludono appunto alla chiusura). Nel panorama della stampa comunista questo è senz'altro l'esperimento più innovativo, se consideriamo la tendenza conservativa dell'*Unità* e di *Rinascita* quanto a impianto generale e contenuti e il collasso di *Giorni*, assediato da riviste politiche e rotocalchi apolitici: nel panorama del movimento giovanile del Settantasette, che si contrapponeva apertamente alla FGCI[270], *La città futura* si propone di «collegare la tradizione, le idee, le esperienze dei comunisti ai cento fiori della "cultura giovanile"»[271] e *I cento fiori* è appunto il titolo della rubrica che dal settembre 1978 si occupa perlopiù di cinema e musica[272]. Ma la musica è un argomento della prima ora, a

---

(nel numero unico si trova anche il celebre articolo sugli indifferenti: «Odio gli indifferenti. Credo come Federico Hebbel che "vivere vuol dire essere partigiani". Non possono esistere i solamente *uomini*, gli estranei alla città. Chi vive veramente non può non essere cittadino, e parteggiare. Indifferenza è abulia, è parassitismo, è vigliaccheria, non è vita. Perciò odio gli indifferenti», in Antonio GRAMSCI, *La città futura. 1917-1918*, Einaudi, Torino 1982, pp. 3, 13). Ma il titolo del foglio gramsciano era già stato utilizzato nel 1964-1966 per una rivista mensile della stessa FGCI (guidata allora da Achille Occhetto), di fatto un clone di «Nuova generazione».

[270] Pietro FOLENA, *Questo pazzo, pazzo, pazzo mondo giovanile*, «La città futura», 37, 26 ottobre 1979.

[271] Ferdinando ADORNATO, *Il nostro giornale: né chiusi né codisti*, «La città futura», 1, 11 maggio 1977.

[272] Il riferimento è ovviamente alla "campagna dei cento fiori" lanciata da Mao nel maggio 1956, con cui si sollecitavano gli intellettuali a contribuire con le loro idee al miglioramento del paese, ma che portò ad aspre critiche nei confronti del Partito comunista cinese e alla reazione di questo, con la "campagna contro la destra" nel giugno 1957. Cfr. Guido SAMARANI, *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Einaudi, Torino 2004, pp. 217-218; Mario SABATTINI – Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina*, Laterza, Roma – Bari 1986, p. 615 [2008]; sulla fortuna

cui viene dedicata puntualmente almeno una pagina, oltre ai trafiletti di aggiornamento sulle ultime uscite o alla pubblicazione di testi, originali e tradotti[273]: l'impostazione è abbastanza coerente e, diversamente da quanto avevamo rilevato in *Giorni*, è frutto di una precisa linea editoriale, che trova immediatamente un riscontro positivo tra i lettori:

> Le pubblicazioni del nostro partito e in special modo della FGCI devono quindi essere in grado di avere una loro linea su tutte le questioni, e […] anche sui problemi della musica e della gestione dell'attività musicale nel nostro paese. Mi sembra infatti una mancanza molto grave che non esista o che non si abbia conoscenza di un discorso politico complessivo e articolato sugli attuali fenomeni musicali e che anzi si tenda molto spesso da parte nostra a far finta che questi non ci siano del tutto. È significativo a questo proposito che *l'Unità*, pur avendo un'apposita rubrica peraltro molto limitata nello spazio, non vada più in là del jazz e della musica classica nel trattare la questione. Sembra quasi che le centinaia di giovani che su queste cose si aggregano e che altri riescono a contattare, magari per usarli strumentalmente, non vadano considerati, o che si tratti solo di moda passeggera da non prendere per questo in considerazione. Se è così, come può anche darsi, proviamo però almeno a pensare perché si tratta sempre e solo di certe mode e non

---

del maoismo in Italia (probabilmente minore che in Francia, se pensiamo ad esempio al film *La chinoise* di Jean-Luc Godard del 1967), v. Nanni BALESTRINI – Primo MORONI, *L'orda d'oro. 1968-77. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Sugar, Milano 1988, pp. 160-170 [Feltrinelli 2007].

[273] *Bob Dylan wah-hey*, «La città futura», 11, 20 luglio 1977, in cui si pubblicano due testi inediti del 1961 (*Ramblin' gamblin' Willie* e *Talkin' Bear Mountain Picnic Massacre Blues*). Dopo due settimane, una lettrice incoraggia la redazione a proseguire e approfondire il discorso sulla musica; *Oltre Bob Dylan*, «La città futura», 13, 3 agosto 1977.

di altre, perché è esplosa l'industria discografica collegata alle discoteche e basata sui più convenzionali concetti musicali e non quella della musica alternativa o d'avanguardia che pure si trova anche nel nostro paese, con tutte le difficoltà che incontra[274].

Tuttavia altri lettori non condividono l'interesse per la musica contemporanea, come uno studente genovese del conservatorio, secondo il quale il consumismo ha strumentalizzato l'idealità giovanile, fornendo dei prodotti sonori da acquistare e logorando il senso critico a discapito del valore culturale della musica classica[275]; segue una replica polemica, attizzata dai termini schietti che il ragazzo aveva usato (nella parte *destruens*, così scavalcando le ben più rilevanti questioni sollevate sull'educazione musicale nella parte *construens*), perché – sostiene una lettrice – è necessario distinguere tra la musica folk, e quindi popolare (ancor meglio se politica), e quella effettivamente consumistica, che ancora una volta – come abbiamo visto e come vedremo – è la disco music:

> Ciò che più voglio ribadire, che non tutti i giovani si vendono per ascoltare Gloria Gainor (si scrive così?) Donna Summer che diciamolo pure sono i simboli più lampanti del consumismo e del sesso mercificato, la gran maggioranza dei giovani avverte la necessità di ascoltare una musica che ri-

[274] *E la musica?*, «La città futura», 12, 27 luglio 1977.

[275] «Purtroppo quando si instaura un discorso sulla musica in genere cade sempre ed immancabilmente su determinati indirizzi musicali come il pop, l'underground, leggero, folk e in genere tutta la musica moderna di consumo, caratterizzata da tutta quella serie di cantanti pseudo-intellettualoidi che guadagnano fior di quattrini con le loro stupide e banali strimpellate», in *Scialba e generica la musica per i giovani?*, «La città futura», 15, 7 settembre 1977.

veli un impegno sociale e di conseguenza non può essere generica e tanto meno scialba[276].

I protagonisti delle pagine musicali sulla *Città futura* sono invece i cantautori, a cui la redazione chiede ragione del rapporto specifico che si è formato tra giovani, politica e canzone, ricostruendo talora in modo elaboratamente romanzato la biografia del cantante tra elementi musicali, sociali e politici, come nel caso emblematico di Finardi:

> Eugenio Finardi è nato a Milano nel 1953, cresce negli anni del boom economico televisione/seicento Fiat, a metà degli anni '60, quelli delle «magnifiche sorti e progressive» del capitalismo italiano già increspati dai primi soffi di vento del 1962, quando Bob Dylan biascica lo «how many roads…» di *Blowin' in the wind* e qualcuno aveva creduto di poter trovare una corazzata Potemkin «all'angolo di una qualsiasi Piazza Statuto»[277]. Scopre, come molti del resto, il blues e il rock nel pieno della pazzia Beatles, e si innamora: i Rolling Stones e gli Animals sono i suoi Hegel e i suoi Feuerbach. Non milita nella sinistra hegeliana, ma in quella psichedelica, non è ancora il politicizzato ma è già «il giovane Finardi»[278], e non guarda alla Fiat (come la ferrea e imponente ma anonima classe operaia della mitologia ope-

[276] *Non c'è solo Beethoven*, «La città futura», 18, 28 settembre 1977.

[277] Citazione da un articolo di Mario Tronti, teorico dell'operaismo («Una corazzata Potiomkin è facile trovarla in una qualsiasi piazza Statuto», in Mario TRONTI, *1905 in Italia*, «Classe operaia», 8-9, 1964).

[278] Evidente calco sul «giovane Marx», rinnovato argomento di dibattito marxista a partire dagli scritti di Della Volpe (*Rousseau e Marx*, Editori Riuniti, Roma 1956) e Althusser (*Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1967 [1965]). Cfr. Marcello MUSTO, *Vicissitudini della pubblicazione e interpretazioni critiche dei* Manoscritti economico-filosofici del 1844 *di Karl Marx*, «Studi storici», 49, 2008.

raista) ma a S. Francisco, ad Amsterdam, alle mille promesse della civiltà dei figli della California: come molti del resto[279].

Il compiacimento dell'autore nell'infarcire di riferimenti marxiani e marxisti l'articolo testimonia la volontà di presentare il cantante come un «intellettuale che si pone "al servizio di", offrendosi ed offrendo le proprie capacità alle masse, alla gente che ovunque lotta per la propria liberazione», interpretando in pieno stile kitsch[280] ogni singola canzone come una presa di coscienza politica da inserire nel sistema del "Finardi-pensiero".

Ma al di là delle occasionali forzature, dei cantautori emergono piuttosto l'autonomia di pensiero e la dimensione fortemente personale del lavoro, in una vicinanza ideologica che non è ortodossia, anche da parte dei più impegnati:

> Io credo che la libertà nell'inventare una canzone deve essere massima. Non è che mi metto lì e dico: «Dunque, ora faccio un pezzo che corrisponde ad un problema sociale». Poi mi pare importante soppesare quanto c'è di personale e quanto c'è di politico in una canzone. Certo che quando ho di fronte cantautori che il Partito ha promosso con le feste e magari si professano di sinistra però chiedono cachet da capogiro, allora la libertà d'ispirazione non c'entra più e il problema diventa un altro […]. Con questo non dico che bisogna rifiutare Bennato, per parlare di uno che è stato al centro di polemiche: a me non piace e trovo negativo ciò che fa, ma non critico i

[279] Massimo BUDA, *Le «opere complete» di Eugenio Finardi*, «La città futura», 14, 31 agosto 1977.

[280] Secondo la definizione di Eco, qualcosa che prefabbrica e impone un effetto mediante una sovraindicazione dell'esperienza estetica. Cfr. Umberto ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964, pp. 65-129 [1977].

suoi testi tanto per le cose o i contenuti che dice o che ha. Non lo critico cioè in nome del realismo socialista: ogni forma di censura su canzoni, film, poesie, mi spaventa, sempre. Il discorso che va fatto è di qualità[281].

Le modalità espressive della canzone d'autore rispecchiano quelle della società e riconoscersi nel Partito comunista non significa negarne le contraddizioni o improvvisarsi capipopolo:

> Il «nonsense» serve a mettere in luce le cose assurde del tran tran quotidiano. È un tipico fenomeno del '900 e secondo me data dall'avvento dell'automobile. La sua tecnica di base si fonda sul paradosso e sulla ripetizione, che sono appunto due caratteristiche della vita di oggi: la gente parla a flash, non comunica, emette segnali in codice, si esprime a scatti […]. *Nun-tereggae più* esprime uno stato d'animo diffuso tra la gente […]. È chiaro che è solo un atteggiamento negativo […] e che occorre poi una fase propositiva, però io sono un cantautore e non un leader politico: non ho messaggi da dare alla gente, perché anch'io sono la gente, sono uno qualunque. Ma non mi sento affatto un qualunquista […]. Io anni fa lavoravo nella Fgci, e mi piaceva moltissimo, si facevano attività culturali e teatrali, dibattiti, era molto bello e stimolante. Poi ho cominciato a fare altre cose e non ho più tempo, diciamo che sono un PCIano blando, mi limito a votare per il Pci ma non frequento più le riunioni. È vero che in un pezzo faccio il verso a Berlinguer («Il nostro è un partito serio»), ma io mi rifiuterei di votare per una

[281] Paolo PIETRANGELI, *Il cantautore oggi o è un furbo o è un ingenuo*, «La città futura», 38, 11 ottobre 1978.

persona che sapessi priva di spirito. E credo che Berlinguer sia una persona intelligente e di spirito: non può aversene a male di una cosa così bonaria[282].

Il baricentro dell'analisi è nomade, migra costantemente verso gli aspetti genuinamente musicali delle canzoni, che spiegano molto spesso il perché del loro successo[283], ma rimane ancorato a un punto fermo, sommerso o esplicito: suggerire la corrispondenza tra buona musica e musica "di sinistra", cioè fatta da persone di sinistra, magari su temi di sinistra, con uno spirito di sinistra, spesso riproponendo consolidate visioni estetiche moralistiche con l'annessa *toolbox* della condanna dell'evasione[284].

Possiamo del resto desumere le preferenze musicali della redazione dalle classifiche pubblicate regolarmente e intitolate *Les fleurs du rock – I nostri 33 della settimana* (chiamate in un primo momento *I top del pop*), florilegi di dieci LP – per metà scelte di gusto e per metà di vendita – che riportano i titoli che più rispecchiano

---

[282] Rino GAETANO, *Cantautore: ma che fai, dove vai, con chi ce l'hai?*, «La città futura», 41, 1° novembre 1978.

[283] «Ogni canzone ha diverse chiavi di lettura, e molto spesso quella che i giovani usano è la più superficiale […], la più immediata: delle mie canzoni piacciono quelle che fanno leva sui sentimenti più semplici, meno approfonditi, come si recepisce uno slogan. È questa la lettura che io chiamo sentimentale», Francesco GUCCINI, *Sono un cantastorie*, «La città futura», 1, 11 maggio 1977.

[284] Quando gli viene più volte rinfacciato di fare «gastro-music» buona solo come evasione, Baglioni si arrende: «Mi hai messo in crisi. Spero solo di non essere, per chi mi ascolta, una pillola per il mal di testa», Massimo BUDA, *Com'è confidenziale quel cantautore*, «La città futura», 3, 24 gennaio 1979.

ciò che si ascolta e soprattutto ciò che bisogna ascoltare[285]: Bob Dylan, *Street-Legal*; Bruce Springsteen, *Darkness on the Edge of Town*; Guccini, *Amerigo*; Lou Reed, *Street Hassle*; Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*[286]; Rolling Stones, *Some girls*; Patti Smith, *Easter*; Finardi, *Blitz*; De Gregori, *De Gregori*; De André, *Rimini*; Rino Gaetano, *Nuntereggae più*; Andrea Mingardi, *Zabajone*; Vecchioni, *Calabuig*; Battisti, *Una donna per amico*; Flamin' Groovies, *Now*; The Band, *The Last Waltz*; Boston, *Don't Look Back*; David Bowie, *Stage*; Area, *Gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano*; perfino la colonna sonora di *Grease* (contemporaneamente all'attacco al «travoltismo»)[287]. Nella galassia di nomi, oltre al solido nucleo della canzone d'autore, sia nelle forme "canoniche" (De André, Guccini), sia in quelle più nuove (Rino Gaetano), e agli apparentemente intoccabili Dylan, Beatles e Rolling Stones, figurano nomi ormai affermati del rock angloamericano (David Bowie, Lou Reed) e nuove voci dell'«altra America» come Springsteen, un James Dean della *working class*, che canta il disincanto *blue collar* del sogno americano tradito[288].

Quanto al nume tutelare dell'«altra America», Bob Dylan, la sua rievocazione è un fatto tutt'altro che sporadico dato che stiamo parlando dell'«uomo più importan-

[285] La distanza tra indicare ciò che *bisogna* ascoltare e ciò che *vale la pena* di ascoltare segna la differenza tra una rivista politica e una rivista musicale, e queste due istanze convivono in modo fluido sulla «Città futura».

[286] Oltre all'album, del 1967, è presente in classifica la colonna sonora dell'omonimo film del 1978, vera causa del revival, in cui «La città futura» s'inserisce proponendo un dibattito sull'alternativa Beatles/Rolling Stones. Cfr. ROCKERDUCK, *Ma insomma, Beatles o Rolling Stones?*, «La città futura», 3, 24 gennaio 1979; Massimo BUDA, *Beatles, come una volta. E Rolling Stones*, «La città futura», 5, 7 febbraio 1979.

[287] Faccio riferimento ai titoli nelle classifiche pubblicate tra luglio e novembre 1978.

[288] Gianni GHERARDI, *Bruce Springsteen: sulla strada di James Dean*, «La città futura», 39, 18 settembre 1978.

te della storia del rock»[289], ma coincidente – come abbiamo già rilevato parlando del *Contemporaneo* – con il tour europeo del *folksinger*, che unisce i vecchi fan ai "fratellini" dell'ultima ora e su cui *La città futura* pubblica due resoconti (da Rotterdam e da Norimberga)[290]; la riflessione sulla mutazione avvenuta nella fruizione musicale e nel suo significato identitario e politico si svolge secondo linee stereotipe:

> Prima dell'esplosione del movimento del '68, già l'andare ad ascoltare insieme a tanti altri un concerto dei Beatles e farsi crescere i capelli ha significato per tanti giovani degli anni '60 rompere profondamente con codici di comportamento, uscire fuori dall'egoismo privato e familiare e per costruire una propria identità ideale e esistenziale diversa. La musica ha contraddistinto la formazione di una identità giovanile *controculturale* e *subculturale*, meglio di altre arti […]. Qualcosa però è cambiato. I poster di Dylan non stanno più insieme a quelli di Marx e del Che, la musica esprime minor tensione e minore carica *democratica* […]. Sono più presenti intimismo, nostalgia, evasione e anche le mode trascinanti, come quella del punk, sono ormai rinnovamento superficiale, che rispecchia soprattutto la ricerca della *novità* tutta commerciale e consumistica[291].

La musica si trova quindi ad esprimere la ricchezza di ambiti privati socializzati, ma non politicizzati, stabilendo cioè un nesso estetico tra i problemi individuali, ma non uno storico-politico.

---

[289] Massimo BUDA, *Il ritorno di Bob Dylan*, «La città futura», 25, 21 giugno 1978.

[290] Sergio TIROLI, *Se Dylan fondasse un partito*, «La città futura», 27, 5 luglio 1978; Massimo BUDA, *Questa musica che orienta i giovani*, «La città futura», 28, 12 luglio 1978.

[291] Massimo DE ANGELIS, *Ma il poster di Dylan non sta più tra Marx e il Che*, «La città futura», 27, 5 luglio 1978.

Su Dylan, infine, si chiede anche a De Gregori[292] e a Jannacci di esprimersi, e quest'ultimo è molto esplicito sul senso che la musica deve avere nella realtà contemporanea («Non si fa la rivoluzione con le canzonette, non mi rompano i coglioni Finardi, De Gregori e gli altri»), sostenendo la necessità di testi chiari che manifestino precise prese di posizione («Già si sta imbrogliando una generazione di giovani, se continuiamo a imbrogliarli noi è finita. Se quelli che vengono ascoltati poi parlano in modo ambiguo, non mi sta bene»), sullo stile di Della Mea e non di Bennato.

> Ma forse i giovani cercano qualcosa di più semplice: la bella voce di De André, delle cose semplici di Guccini, seguono qualcuno che sentono giovane come loro. Ma in quelle canzoni non ci sono drammi, non ci sono le tragedie reali della vita, manca la dimensione tragica […]. [La tendenza alla "spolicitizzazione" delle canzoni] non è una novità. In realtà sono sempre stati così i nostri cantautori. Nella maggioranza non hanno mai avuto problemi di carattere espressamente espositivo, dall'intimistico al sociale. Non fanno musica folk ma semplicemente musica intimistica. E questo naturalmente è negativo[293].

Coevi al numero monografico del *Contemporaneo* di cui abbiamo ampiamente discusso sono anche gli articoli sulla disco music e il «travoltismo»: sulle pagine della *Città futura*, la critica alla disco music è per molti versi affine ai toni che abbiamo già incontrato. Diversamente dalla musica popolare, italiana e internazionale, le cui ricche radici vengono esaltate come genuina espressione della cultura delle

[292] Francesco DE GREGORI, *«Dylan non è un rinnegato»*, «La città futura», 28, 12 luglio 1978.

[293] Enzo JANNACCI, *«Quelli che… ascoltano Bob Dylan e non sanno nemmeno l'inglese. E nemmeno l'italiano»*, 29, 19 luglio 1978.

classi subalterne, manca sulla stampa comunista una problematizzazione della disco music[294], che è invece presentata come un'entità astorica, essenzializzata, di cui ad esempio si tralasciano le origini in contesti marginali (le comunità gay di New York[295] e San Francisco) e altri caratteri innovativi, come la prevalenza numerica delle donne e il modo in cui queste voci femminili parlano di sessualità[296], mentre in effetti si riconosce l'elemento di novità costituito dal ritorno del corpo – col ballo – nelle dinamiche della fruizione musicale.

Alla fine dell'estate 1978, dopo che nei dancing della Romagna avevano spopolato le canzoni dei Bee Gees, si analizzano gli aspetti del fenomeno culturale della disco music in due pagine intitolate *Brillantina e discoteche* (un binomio che richiama, oltre a *Saturday Night Fever*, il recente *Grease*), discernendo gli aspetti musicali, aggregativi, cinematografici. Le balere si trasformano in discoteche in cui compare la figura professionale del disc-jockey[297], ma

> i protagonisti della discoteca, sia pure in chiave di comparse insostituibili, sono i giovani che ogni sera le riempiono, in cerca di stordimento e divertimento ma anche di rapporti gratificanti, seppure spesso superficiali, specie in un primo momento, come quelli che un universo integrato quale quello della discoteca è in grado di offrire: il sentirsi parte di un organismo,

---

[294] Cfr. Maria Teresa TORTI, *Abitare la notte. Attori e processi nei mondi delle discoteche*, Costa & Nolan, Milano 1997.

[295] I Village People erano letteralmente «quelli del Village», cioè del Greenwich Village, il quartiere all'estremo sud di Manhattan.

[296] Cfr. Ernesto ASSANTE – Gino CASTALDO, *Blues, jazz, rock, pop. Il Novecento americano. La guida a musicisti, gruppi, dischi, generi e tendenze*, Einaudi, Torino 2004, pp. 612-628.

[297] *Professione D.J.*, «La città futura», 33, 6 settembre 1978.

> il fare gesti, ballare, ridere insieme ad altri, il sentirsi qualcuno in mezzo a tanti, specie se si balla in maniera originale e ammirata, il trovare amici e amiche e la possibilità di avviare rapporti sentimentali[298].

Ma si tratta di spazi e situazioni ambivalenti, dimensioni alienanti e irreali in cui rapporti «violenti feriscono i caratteri più timidi e restii a gettarsi nella mischia, l'uniforme rumore […] soffoca le parole e induce a gesticolare o a muoversi tutti in sintonia». Il dato fondamentale, asserito in modo didascalico, è che le discoteche sono un luogo di aggregazione nella disgregazione, un luogo d'incontro di massa, che quindi deve indurre ad evitare atteggiamenti moralistici di aristocratico distacco.

> Scrollare il capo delusi […] è un modo sbagliato e consolatorio di affrontare il problema. Si può «fare politica» ovunque i giovani organizzano i propri bisogni, veri o «falsi» che siano. Anche nei locali nei quali domina l'immagine sicura ma fragile di John Travolta[299].

> Passati i moralismi sessantotteschi, che spesso escludevano il ballo dal novero degli interessi «leciti» per un giovane di sinistra, osservare l'evoluzione del ballo giovanile torna ad essere un modo naturale attraverso cui intuire, interpretare certi mutamenti nei gusti e negli orientamenti delle nuove generazioni[300].

Sembra infatti che, con la disco music, l'affermazione giovanile del ballo sia un fattore d'identificazione generazionale che segna una ricodifica dei comportamen-

---

[298] Massimo BUDA, *John Travolta? L'ho incontrato a Bellaria*, «La città futura», 33, 6 settembre 1978.

[299] Ivi.

[300] Federico RAMPINI, *Il «travoltismo» è un mito incompiuto*, «La città futura», 33, 6 settembre 1978.

ti fisici (e sessuali) evolutisi dalla "rivoluzione" dello shake, un modo democratico di ballare in cui ognuno poteva partecipare; al contrario, il recupero della dimensione tecnica, del «saper ballare», aziona meccanismi di concorrenza ed esclusione, incoraggiando il successo nel ballo come metafora dell'arrivismo nella vita[301]. Per di più, il travoltismo è tale solo in discoteca, suo luogo naturale: non può esistere alle feste in casa tra amici, non ha una dimensione intima, ma solo di massa, in cui ogni gesto divenga spettacolo, nel contempo concedendo alle discoteche un monopolio sul tempo e sull'ascolto che implica una perdita di autonomia.

Anche su una tribuna come *La città futura*, particolarmente sensibile agli argomenti musicali, l'approfondimento delle ragioni che fanno della disco music un fenomeno di successo si ferma qui[302]; la maniera estesa e costante con cui si parla di musica su questa rivista ci permette di riconoscere come in un negativo fotografico, tramite la marginalizzazione della disco music, che la canzone d'autore e il rock angloamericano sono gli unici strumenti interpretativi, i punti di riferimento ormai consolidati nel corso di un quindicennio, passibili di revisione ma difficilmente capaci di andare oltre se stessi. Si ha quasi l'impressione che la novità non sia concepibile, in quest'atmosfera da fine della storia che è fine del rock; parallelamente all'impostazione retroversa e nostalgica delle riflessioni politiche sul Sessantotto, il

---

[301] Maurizio BONO, *Entrare danzando nella prima società*, «La città futura», 33, 6 settembre 1978.

[302] *In extrema cauda*, sull'ultimo numero della rivista, si fa un'autocritica «da addebitare ad un tuttora eccessivo nostro spirito aristocratico» per aver sottovalutato e disprezzato i Bee Gees e *Saturday Night Fever*. V. Massimo BUDA, *Anche la musica ci ha parlato dei giovani*, «La città futura», 37, 26 ottobre 1979.

discorso sul rock è l'ironia dietro cui si rifugia chi non sa cosa dire[303] o una spirale che torna inesorabilmente su se stessa:

> È da almeno cinque anni che il rock celebra il proprio revival, senza pudore, anzi, con sfrontata indulgenza, con arrogante compiacimento […]. Adesso, caduta l'illusione di un rock colto, al revival vero e proprio ne fa seguito, con la copertura della stampa da balera, uno mascherato, dedito allo stravolgimento di quegli stessi materiali sonori già logorati e sfiancati dal turpe meretricio degli anni scorsi. Come definire altrimenti, infatti, le tre linee di tendenza attuali del pop europeo, vale a dire «new wave», «elettronico» e «disco»?[304]

Accorpando new wave, musica elettronica e disco in un unico cerbero, è più facile liberarsene, considerandoli un tricipite mostro nato *sic et simpliciter* dal business discografico. E non miglior sorte tocca al punk:

> Il punk si dimostra […], ogni giorno di più, meno un nuovo modo di far musica che una somma di slogans ed atteggiamenti che svelano d'acchitto, al di là del desiderio dello stare insieme, un furente rifiuto della politica, un anticonformismo del tutto velleitario, una concezione dei rapporti interpersonali nella quale è difficile individuare il confine tra sadomasochismo e provocazione; in definitiva una posizione antiprogressista, rinunciataria, esibizionistica […]. Merito dei punkers è insomma quello di aver dimostrato come sia possibile fermare un'idea, un'atmosfera, negarle qual-

[303] Massimo BUDA, *«Non abbiamo da perdere che le catenelle»*, «La città futura», 24, 9 novembre 1977.

[304] Sergio TIROLI, *Pop al guinzaglio dell'alienazione*, «La città futura», 24, 9 novembre 1977.

siasi tipo di sviluppo reale, cioè in profondità, garantendo soltanto una progressione orizzontale, adialettica[305].

Ora che anche il progressive sembra agli sgoccioli[306], l'unica ancora di salvezza è vecchia di almeno dieci anni, perché si affida ad un modulo consolidato, quello del cantautore, che si può riciclare in un altro contesto storico purché non si provi a snaturarlo[307].

Ma la rivista presenta talora una flessibilità che segue la comparsa di contributi o collaborazioni reputate autorevoli, come la pubblicazione su «Marxism Today» di un articolo di Dave Laing sul punk[308], di cui – previa chiosa[309] – si traducono alcuni brani:

> Probabilmente l'aspetto del fenomeno punk che più colpisce noi marxisti è l'introduzione di temi politici nella musica rock. È vero che le canzoni di protesta furono uno dei punti di forza della folk music degli anni

---

[305] Ivi.

[306] S.T. (Sergio TIROLI), *Ma anche il rock può essere «progressivo»*, «La città futura», 24, 9 novembre 1977.

[307] «Nonostante la nebulosità, questi cantautori [Manfredi, Camerini, Lolli] tentano comunque un discorso per lo meno sociale. Del tutto diverso è invece il tentativo, per altro molto discutibile, di innovazione dello spettacolo musicale fatto da Renato Zero e da Cattaneo, un'evoluzione dalla figura del cantautore a quella del cantante attore. Al di là di tutto ciò si ricade in una forma banale fatta di sentimentalismi, spinelli e vicoli di Trastevere. Un po' poco, per la verità», in Simona CECCHERINI, *Musicofobia*, «La città futura», 24, 9 novembre 1977.

[308] Dave LAING, *Interpreting Punk Rock*, «Marxism Today», XXII, 4, 1978, pp. 123-130.

[309] «Il punk è morto: su questo siamo tutti d'accordo. Ma dopo tante chiacchiere (forse anche nostre), ci è sembrato opportuno riportare il giudizio di un osservatore più vicino al fenomeno», in Dave LAING, *Effetto punk*, «La città futura», 23, 7 giugno 1978 (traduzione di Sergio Tiroli). Il punk d'altronde era un fenomeno musicale e culturale principalmente inglese, che avrebbe preso piede in Italia solo negli anni Ottanta.

> ’60 e che alcune canzoni folk-rock dell’epoca riguardavano la guerra o i diritti civili, ma il radicalismo della «rivoluzione rock» di rado comportò riferimenti diretti all’attualità politica: esso rimase strettamente culturale. I gruppi punk, invece, hanno prodotto canzoni sulla disoccupazione (*Career Opportunities*, *Right to Work*), sul carnevale di Notting Hill (*White Riot*), sulla monarchia (*God Save the Queen*) e su generiche espressioni di ribellione apocalittica (*Anarchy in the UK*, *London’s Burning*)[310].

L’analisi è palesemente britannica, perché ad esempio in Italia i temi politici erano entrati ben presto nella musica, forse non tramite il rock, ma secondo i preesistenti moduli della musica leggera, della canzone popolare e d’autore; era probabilmente questa forte tradizione italiana della canzone politica/politicizzata che portava a giudicare un fenomeno come il punk – ancora perlopiù estero – in chiave esclusivamente negativa, come un individualismo arrogante e fascista che può essere tuttalpiù evasione[311]. Al contrario, sostiene Laing che nella musica punk l’elemento di shock prevarrebbe sulla funzione di svago, che viene costantemente messa in discussione dalle provocazioni vistose su tabù sessuali o politici (l’uso di svastiche come decorazioni ne sarebbe un esempio), impedendo inoltre l’integrazione del punk in un

---

[310] Ivi; le canzoni sono dei Clash (*Career Opportunities*, *London’s Burning*, *White Riot*), dei Chelsea (*Right to Work*) e dei Sex Pistols (*Anarchy in the UK*, *God Save the Queen*).

[311] E in effetti chi ha un orizzonte più ampio, valutando in modo complesso il fenomeno, può coglierne gli aspetti sovversivi e positivi: «L’unica forma veramente nuova di contestazione è quella del punk, che è un movimento anarchico, violento, con una grande novità: che invece di essere un movimento di sottocultura è un movimento di proletariato. Sono infatti i proletari che si sono ribellati, non sono più i figli dei ricchi, ci sono pochissimi figli di ricchi tra i punk, invece i figli dei fiori erano quasi tutti figli di ricchi o comunque figli di borghesi», in Fernanda PIVANO, *Ai figli di Carter (non) piace vivere. Le idee e le delusioni dei giovani post-Watergate*, «La città futura», 8, 22 febbraio 1978.

sistema musicale che lo rifiuti o lo assimili, secondo l'ambivalenza censura/sfruttamento.

> Il punk rock ha rappresentato il primo importante sviluppo culturale nel momento di transizione tra un periodo d'incremento del consumismo ed una fase in cui quelle aspettative sono state frustrate […]. L'introduzione della politica nel cuore delle strutture di evasione da parte dei Clash e della Tom Robinson Band indica altresì che il decesso del punk rock potrebbe segnare l'inizio piuttosto che la fine di una fruttifera battaglia ideologica all'interno della popular music[312].

La lezione, imparata a dovere, viene immediatamente applicata alcuni mesi dopo, introducendo un'intervista al gruppo inglese Adam & the Ants[313], in cui si riprendono le riflessioni di Laing anche riguardo all'ideologia maschilista che attraversa sotto pelle il rock, dai Rolling Stones al punk, e che «ha impedito fin qui la nascita di un vero rock femminile. Anche su questo punto dovremmo fare una seria autoanalisi, cercando di stabilire quanto di liberatorio e quanto di repressivo vi sia nella pratica e nella fruizione di questa musica»[314]; *La città futura*, d'altronde, pubblica regolarmente articoli sul movimento delle donne, sulla liberazione sessuale e sulla di-

---

[312] LAING, *Effetto punk*, cit.

[313] «Siamo nell'after-punk. Dalle ultime spiagge del rock la marea della gastro music sembra aver cancellato dei punkers perfino le impronte, e gli spontanei setacci del tempo e della concorrenza consigliano oggi l'industria a puntare su scritture più meditate, su caratteri meno isterici che poetici. È in atto, insomma, quel processo di riconversione del fenomeno punk sul quale s'interrogava mesi or sono su queste pagine David Laing», in Sergio TIROLI, *C'era una volta il punk*, «La città futura», 42, 8 novembre 1978.

[314] Analoghe considerazioni si trovano in Simon FRITH, *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano 1982 [ed. or. 1978], pp. 167-168.

scriminazione di genere.

Tra dicembre 1978 e febbraio 1979 la redazione indice un "referendum" per superare la scissione tra le rappresentazioni della musica come fenomeno di costume o argomento specialistico sulle riviste di settore, e per chiarire se questa sia effettivamente un mezzo per giungere ad una coscienza rivoluzionaria o se sia piuttosto un «oppio dei giovani»[315]. Al di là delle classifiche, ciò che interessa alla redazione è la conformazione del suo pubblico, in cui è riuscita a penetrare grazie a questo sondaggio musico-sociologico: tra i partecipanti, la metà è formata da minorenni, le donne sono un quarto, i lavoratori il 40%[316]. La reazione dei lettori, con un migliaio di risposte, sorprende la redazione:

> «Ma come, vengono disertate iniziative politiche serie e trovano successo queste sciocchezze?», fu la reazione di alcuni. Il fatto è che tuttora molti compagni continuano, per un pregiudizio da funzionari della politica (che appunto è una cosa «seria»), a considerare fenomeni come la musica, il ballo, le forme di divertimento e della cultura di massa alla stregua di sciocchezze, cose futili o strane […]. Eppure sono proprio questi atteggiamenti di

[315] «*La città futura* […] intende fornire un quadro delle tendenze e preferenze musicali di *una* area giovanile, di quella che più ci segue. È una occasione per rendere il dibattito più concreto ed anche per verificare e migliorare sulla base dei risultati del questionario il nostro modo di parlare di musica. È infine, non da ultimo, un modo per intervenire e contribuire, da parte di chi ci legge, all'orientamento del giornale su un tema così importante fra i giovani e proprio per questo complesso e difficile da affrontare», in *Bach, Guccini o John Travolta?*, «La città futura», 45, 29 novembre 1978.

[316] *Metà sotto i diciott'anni, 25% donne, 40% lavoratori*, «La città futura», 7, 21 febbraio 1979.

> sufficienza e di disinteresse nei confronti di argomenti e tematiche di questo tipo a produrre l'estraneità verso la politica e le manifestazioni di scollamento fra «politico» e «personale», specie fra i giovani, di cui tanto si è discusso in questi mesi e che è fra le cause delle difficoltà odierne della FGCI a fare politica di massa fra i giovani, ad esservi presente e ad esserne avanguardia riconosciuta[317].

Biasimare per l'assenza dalle riunioni e dalle assemblee i giovani che affollano le discoteche e simili luoghi di aggregazione, respingere «la sola idea di mettere piede in una discoteca» sono reazioni di chiusura che dimostrano che «essere avanguardia complessiva della gioventù non è cosa che basti dichiarare, ma che anzi richiede e fornisce di continuo delle prove» a cui lo stile del lavoro politico comunista deve adattarsi, pur senza adeguarsi, con iniziative capaci di affrontare le tematiche più varie della realtà giovanile, dal lavoro e dalla disoccupazione alla scuola e al tempo libero; i dati del sondaggio, del resto, ribadiscono l'importanza della musica per la vita quotidiana dei giovani, che la ascoltano ogni giorno (70%) e «per interesse» (64%), con un'intensità tanto maggiore quanto minore è l'età[318].

Il provocatorio aut-aut-aut di partenza (Bach, Guccini o John Travolta per musica classica/impegnata/commerciale) arriva invece a mostrare un interesse disparato per i vari tipi di musica da parte della maggioranza dei mille lettori, con i cantautori al 69%, il rock *lato sensu* al 45%, la musica popolare al 38%, la musica clas-

---

[317] Massimo BUDA, *L'armonica di Dylan e l'eskimo di Guccini. Perché?*, «La città futura», 7, 21 febbraio 1979.

[318] *Quanto conta la musica per noi*, «La città futura», 7, 21 febbraio 1979.

sica al 33%[319]. Travolta è diventato una figura dello spirito: sebbene in *Saturday Night Fever* (1977) non canti una sola canzone, l'attore figura nel sondaggio come uno dei possibili cantanti da votare[320], per la chiara sovrapposizione del successo del musical *Grease* (1978), nonostante la completa diversità sonora tra i due film: *Grease* fa parte infatti del revival statunitense degli anni Cinquanta-Sessanta, in cui si inseriscono ad esempio il film di George Lucas *American Graffiti* (1973), ambientato nel 1962, la serie televisiva *Happy Days* (1974-1984), che prende inizio nella Milwaukee del 1953, e il film di Miloš Forman *Hair* (1979), basato sull'omonimo musical del 1967[321].

I vincitori del sondaggio sono Bob Dylan e Francesco Guccini, e quanto agli strascichi dell'odiato travoltismo, l'identikit dei lettori della *Città futura* mostra una conformità all'ideologia della rivista: solo l'11% balla spesso, e si tratta perlopiù di chi lavora regolarmente, per cui «il ballo diventa uso del tempo libero, ma forse anche […] strumento per uscire dall'anonimato del mondo del lavoro che non consente, nella maggioranza dei casi, il superamento della condizione di anonimato» (in perfetta consonanza con l'esperienza di Tony Manero, il protagonista di *Saturday Night Fever*). D'altra parte, lo zoccolo duro dei lettori, che non balla mai o lo fa raramente, presenta un altro profilo, ben definito, provando altresì che tra la base e il vertice non c'è poi molta distanza:

---

[319] Impossibilitati a sintetizzare tutti i dati, ma convinti del valore documentario di questa rara indagine sugli interessi musicali della base giovanile comunista, rimandiamo all'Appendice.

[320] Cfr. Tavola 2.

[321] Alfredo SENSALES, *Lascia che il sole entri*, «La città futura», 20, 25 maggio 1979.

> I giovani studenti, i giovani in cerca di occupazione, coloro che hanno detto di leggere più riviste regolarmente, che preferiscono i cantautori e i complessi degli anni '60, coloro che più sono «acculturati», dimostrano un atteggiamento intellettualistico nei confronti di un uso della musica che pure è in qualche modo partecipazione[322].

I risultati del sondaggio incrociano vari parametri, come l'età, la professione, il genere, la lettura di quotidiani, settimanali e riviste musicali, la spesa musicale, tratteggiando un profilo dettagliato dei lettori della *Città futura*, che si concentrano soprattutto nel Centro-Nord: comunisti o simpatizzanti, oltre all'*Unità* (79%) leggono spesso *la Repubblica* (34%), *l'Espresso* (38%) e *Panorama* (28), mentre pochi tra i più giovani scelgono *Rinascita*, che pure è complessivamente al 44%[323]. Inoltre, per la maggior parte dei partecipanti al "referendum" (59%), l'attenzione che *La città futura* dedica alla musica è giustificata e di qualità, confermando l'intenzione redazionale di mantenere un'ottica politica e specialistica nell'affrontare le dimensioni culturali e sociologiche di questo tema[324].

Viene poi chiesto di commentare i risultati del sondaggio ai beniamini del pubblico, che già sanno come l'ascolto musicale non segua rigorosamente un'appartenenza ideologica o una sola preferenza estetica; Dalla ad esempio dice:

> Ho scoperto, con piacere, che i miei dischi vengono ascoltati dallo stesso pubblico di Battisti. I giovani cioè capiscono che non esiste una musica da ascoltare, e che invece ci sono situazioni in cui chiedi alla musica cose

[322] R.L., *È già passata la febbre del sabato sera?*, «La città futura», 7, 21 febbraio 1979.

[323] Cfr. Tavole 4-8.

[324] M.Bu. (Massimo BUDA), *La pagina musica com'è e perché*, «La città futura», 7, 21 febbraio 1979.

e sensazioni diverse: per questo, e anche dal vostro questionario emerge, esistono canzoni sentimentali, e altre di puro divertimento, musiche per ballare e canzoni da ascoltare. E tutte hanno in fondo lo stesso valore, o in certi momenti è importante poterle ascoltare[325].

Con lui concorda De Gregori:

Mi sembra una cosa molto positiva. Io penso che non sia giusto suddividere schematicamente la musica leggera in canzonetta e canzone d'autore, mi sembra presuntuoso e da aristocratici: io valgo e tu invece sei un cafone, e tu pure perché lo ascolti. Mi fa invece piacere comparire accanto a Renato Zero e a Battisti, anche perché credo che quest'ultimo, assieme a Dalla, dia alla gente molto più di quanto non facciano gli «impegnati»[326].

Mina minimizza:

Non ho voglia di fare un'analisi su un fatto che mi riguarda, a mio parere questo risultato significa che anche i giovani che di solito si occupano di cose serie ogni tanto sentono il bisogno di distrarsi. Un modo di esprimersi non è mai unico, la scelta di una canzonetta, e io non mi sento niente di più che una cantante di canzonette, sia pure piacevoli, dipende solo dal mio stato d'animo, da quello che sento in quel momento[327].

---

[325] Massimo BUDA (cura), *Lucio come mai?*, «La città futura», 8, 28 febbraio 1979.

[326] Francesco DE GREGORI, *«Io accanto a Battisti? Mi fa piacere, è bravo»*, «La città futura», 8, 28 febbraio 1979.

[327] Massimo BUDA (cura), *«Contro il sistema anch'io mi ribellavo sognando Dylan e i provos». Interviste a Francesco Guccini, Area, Mina, Roberto Ciotti, Mauro Pagani*, «La città futura», 9, 7 marzo 1979. Per una rivalutazione di Mina, cfr. Gianni BORGNA, *Quella tigre non è di carta. Elogio di Mina*, «La città futura», 16, 25 aprile 1979.

Se il rock angloamericano aveva avuto i suoi morti e i suoi martiri (Janis Joplin e Jimi Hendrix nel 1970, Jim Morrison nel 1971, fino al non più giovane padre fondatore Elvis nel 1977 e al britannico Sid Vicious nel 1979), la versione italiana del lutto rock è molto più accorata, anche perché non si tratta di una "tipica" morte per droga: il 13 giugno 1979 dopo una lunga malattia, la morte di Demetrio Stratos, ex cantante del gruppo *progressive* Area che aveva intrapreso un percorso solista, porta all'estemporanea realizzazione, a Milano il giorno successivo, di un concerto in suo onore, che vede la partecipazione di innumerevoli artisti e di un inaudito pubblico di cinquantamila persone, che riporta alla memoria i precedenti segnati da Bennato (30.000 allo stadio San Paolo a Napoli) e Dalla, insieme con De Gregori (40.000 al Flaminio a Roma).

I disordini che puntualmente accompagnano i concerti non mancano, ma in questo caso si preferisce minimizzare: «il bilancio di tutte queste bravate è stato solo qualche ferito lieve. In fondo questi incidenti sono stati provocati più che altro dall'ansia di partecipare a una manifestazione importante, a suo modo storica: non sono stati certo frutto di una volontà di provocazione»[328]. Sull'onda emotiva del concerto, si vorrebbe smentire la "teoria del riflusso", fieramente cavalcata finora, ipotizzando una rinascita e rifondazione dei festival musicali giovanili, tema caro ai redattori della *Città futura*, che a più riprese discutono sulle modalità di un rilancio della forma-festival come "momento di uscita" e di confronto pubblico per la FGCI, a partire dalla festa organizzata a Ravenna nel 1976 e programmaticamente intitolata

[328] Raffaella FILZI, *All'Arena in cinquantamila*, «La città futura», 24, 22 giugno 1979.

I festival dei giovani[329]. Tuttavia, il progetto ambiguo e contraddittorio di una riappropriazione del tempo libero era stato soltanto una parentesi illusoria, tanto più evidente ora che la disarticolazione del movimento giovanile ha portato all'estremo le sue antinomie, e le mostra nella forma carnascialesca e alienata delle feste.

> Ecco, dunque, perché ritengo fuori *luogo* (e fuori *tempo*) por mano all'organizzazione di concerti e di feste: almeno fino a quando non avremo riflettuto seriamente sulle nostre «radici», sullo «splendore» e sulle «miserie» del movimento giovanile dal '68 ad oggi. Questa riflessione si impone: anzi, è più che mai urgente. Come è più che mai urgente – per i giovani, *anche* per i giovani – *riappropriarsi*, più che della politica, del senso e del valore che la politica può e deve avere […]. Allora, forse, vedendo «ragazzi e ragazze che tornano dal mare a raccontare che è finita la paura» – come in una delle più belle canzoni di Endrigo –, allora, forse, in quel momento, rinasceranno le feste. Naturalmente. Per moto, questa volta, davvero spontaneo[330].

L'alternativa proposta in questo senso sarebbe una riduzione della scala e una moltiplicazione dei piccoli eventi a livello cittadino o di quartiere, evitando gli «spettacoli-mostro, che attirano la gente in un'ottica commerciale, ma non servono a niente»[331]. Di fatto, si tratta di una ritirata. Le dimensioni e le situazioni dell'ascolto musicale sono infatti profondamente mutate nel corso degli anni Settanta: l'"embargo"

---

[329] Cfr. Gianni BORGNA, *Il tempo della musica. I giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 135-136; v. inoltre il supplemento speciale a «La città futura», 14, 5 aprile 1978, sui circoli culturali giovanili.

[330] Gianni BORGNA, *Quando sarà finita la paura*, ivi.

[331] Maurizio BONO, *Ma quest'anno, compagni, che feste facciamo?*, «La città futura», 26, 28 giugno 1978.

dei performer stranieri come reazione alle contestazioni degli autonomi ai concerti (con autoriduzioni e frequenti episodi di violenza) favorisce il successo degli italiani[332], protagonisti delle edizioni dei festival di Licola, del Parco Lambro e di molte altre manifestazioni simili che punteggiavano il paese in quegli anni, trovando un esito e un luogo negli stadi.

La città futura chiude per ristrettezze economiche nell'ottobre 1979 e ironia vuole che uno degli articoli di fondo dell'ultimo numero sia aperto da una canzone dei Rokes («di più di un secolo fa, qualche anno prima del sessantotto»)[333], così citata:

> *Il mondo ormai sta cambiando e cambierà di più, ma non vedete nel cielo quelle macchie di blu. È la pioggia che va e ritorna il sereno. Quante volte ci hanno detto, sorridendo tristemente, le speranze dei ragazzi sono fumo. Sono stanchi di lottare e non credono più a niente proprio adesso che la meta è qui vicino. Ma noi che stiamo correndo avanzeremo di più, ma non vedete che il cielo ogni giorno diventa più blu. È la pioggia che va e ritorna il sereno*. Anche a noi hanno detto, in tanti, in questi due anni e mezzo che le nostre speranze erano fumo, che eravamo stanchi di lottare, non credevamo più a niente e così via. Ma noi abbiamo continuato a camminare, senza pensare che la meta fosse più vicina ed avendo ben presente che il cielo non di-

[332] Guido MICHELONE, *Senti un pop. La musica angloamericana alla conquista del mondo*, Marinotti, Milano 2001, p. 83.

[333] *È la pioggia che va* (1966).

ventava ogni giorno più blu, ma vedeva addensarsi nuovi segnali di tempesta contro cui il nostro impegno si doveva moltiplicare di continuo[334].

Sulla stampa comunista, il giudizio sui Rokes era stato tendenzialmente negativo[335]; significativamente, dopo più di dieci anni, passate le linee rosse e verdi, si possono citare testi vagamente giovanilisti attingendo a un sedimentato immaginario ribellistico-generazionale, senza esitare nella parafrasi e nell'identificazione, pur mantenendo sotto traccia una velata critica alla leggerezza argomentativa della canzone.

La città futura aveva rappresentato il momento più articolato e sviluppato della ridefinizione da parte comunista dei contorni della cultura giovanile, dalla letteratura al cinema alla musica, ma non è che un campione delle posizioni presenti nel partito, di cui talora restituisce le incongruenze che pure si stavano estrinsecando in politiche concrete, ad opera della nuova generazione di amministratori affermatisi nell'avanzata elettorale del PCI nel 1975-1976, che avrebbe influenzato l'evoluzione delle politiche culturali del PCI da lì alla sua fine. La chiusura di questo ennesimo organo ufficiale della FGCI indica, oltre alla perenne subalternità della Federazione giovanile, la marginalità che queste iniziative di chiara connotazione partitica su carta stampata avevano vieppiù assunto, all'interno di un panorama mediatico in cui dal 1975 il PCI aveva un canale televisivo.

---

[334] Alfredo SENSALES, *La Città Futura chiude. I giovani restano. E a loro proponiamo…*, «La città futura», 37, 26 ottobre 1979 (per altro, il titolo è evidentemente un calco sull'album degli Area *Gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano* del 1978).

[335] Non a caso, il testo era di Mogol e rientrava nell'operazione commerciale sulla canzone di protesta. Cfr. *supra*, il capitolo *Canzoni contro*.

CONCLUSIONI

Questa è stata una storia di contraddizioni. Nei primi anni Sessanta, agli occhi del Partito comunista italiano la società dei consumi è una realtà d'importazione, che viene raccontata sulla stampa di partito come un insieme di fattori esterni che cercano di infiltrarsi nella realtà italiana, forzatamente corrompendo i suoi valori: ciò che si è importato, infatti, viene dall'America, il polo avversario, contrapposto al "campo della pace", ai paesi del blocco sovietico, in cui le operaie sorridono e i contadini gioiscono alla vista del nuovo trattore russo. Ma lo stesso PCI, che a sua volta intende proporsi come agente di cambiamento della società, incontra nella società dei consumi un avversario, un ostacolo, piuttosto che una nuova condizione generale entro cui agire e di cui interpretare le tendenze. L'atteggiamento nei confronti della cultura di massa, che non è «cultura», è indice di una diffidenza che tuttavia costringe alla rincorsa di Achille con la tartaruga, cercando sempre un attimo dopo di definire i fenomeni di massa in termini coerentemente marxisti, per trovarli aderenti o contrari alla visione ufficiale complessiva.

Fintantoché la cultura di massa rimane "esterna" al Partito, questo è possibile, ma poco a poco delle voci si moltiplicano: sono le voci di simpatizzanti, militanti, quasi sempre giovani, che difendono alcuni interessi, alcune situazioni, da una *vulga-*

ta trasversale che vorrebbe le loro forme di vita come inautentiche, «assurde»[336] nel loro desiderio di cambiamento, nel loro godimento della novità: come può il partito della rivoluzione non ascoltarle? Sulle pagine quotidiane e settimanali filtrano le problematiche della modernità e dell'irriducibilità giovanile, che si ascoltano e si precisano, si redarguiscono o si elogiano, con frequenti momenti di autocritica per le mancanze di un'attenzione specifica spesso promessa ma spesso tradita, per una persistente convinzione che i veri problemi siano altri; ciò nondimeno, sulla stampa comunista gli spazi musicali esistono, e sono seguiti con vivo interesse dai lettori, che ne apprezzano il valore o ne biasimano le deficienze, desiderando che i giornali del proprio partito possano dare le linee-guida anche in quest'ambito.

È solo con l'ingresso della generazione "nata dopo il diluvio" nelle redazioni che la contraddizione entra dalla porta. Ma ancora una volta il cambiamento non è improvviso, e forse non è un cambiamento reale: le discussioni sulla musica e sui molteplici valori che questa ha per i giovani aumentano, migliorano, affrontano il nodo che avviluppa gioventù, musica e politica, ma portano in superficie lo stato di minorità – o la falsa coscienza – di chi, *clamans in deserto*, esorta ad "andare al popolo" ma resta prigioniero della stereotipica serietà comunista[337], sinonimo di una perdurante sfiducia nella portata delle manifestazioni culturali di massa.

---

[336] Cfr. Paul GOODMAN, *La gioventù assurda. Problemi dei giovani nel sistema organizzato*, Einaudi, Torino 1964 [1960].

[337] Cfr. Franco ANDREUCCI, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, BUP, Bologna 2005, pp. 153-163; Sandro BELLASSAI, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI, (1947-1956)*, Carocci, Roma 2000, pp. 41-113.

Nell'assenza di una linea politico-musicale ufficiale, abbiamo potuto rilevare dall'esame della stampa periodica comunista tre poli d'attrazione: la canzone popolare, i cantautori, il rock; i primi due sono profondamente italiani, l'altro lo diventa. La canzone popolare, da subito legata al canto politico resistenziale e da cui nascerà la canzone politica, è forse il caso più perspicuo di un movimento promiscuo di intellettuali, ricercatori e cantanti motivati da profonde idealità politiche e civili, che riceve una benedizione formale da parte del PCI ma non supera il pubblico della militanza.

Alla canzone popolare è del resto molto legata, per le frequentazioni reciproche, la multiforme tradizione dei cantautori, le cui origini non sono univoche, ma scaturiscono dalla *chanson*, dal folk di Dylan, dalla poesia del Novecento, dalle realtà provinciali e metropolitane dell'Italia del boom. Sebbene meno "organici" dei cantanti popolari e più integrati nel sistema discografico, i cantautori si impongono al pubblico giovanile fino ad approdare alle esibizioni «pop» negli stadi con decine di migliaia di persone, così eguagliando idealmente i miti stranieri del rock.

Dall'altra parte della barricata sta la canzone «gastronomica», prodotto predigerito dell'industria discografica per un'assimilazione automatica e *sans souci*, il cui spettro compare a più riprese nel corso degli anni, ma difficilmente muta contorno: ne cambia il contenuto (la canzonetta, la musica di Sanremo, la musica americana, la disco music) ma non varia la sua forma di spauracchio.

In ultima analisi, la carenza di strumenti condivisi e "ufficiali" e una mancata comprensione dei meccanismi della società dei consumi e delle comunicazioni di massa furono letali per il Partito comunista, perché in esso struttura e ideologia si

identificavano: pur nella elastica distanza tra vertice e base[338], data la natura piramidale (o centralista democratica) era necessario per i militanti che fosse il Partito a determinare una politica culturale e a fornire le coordinate di lettura del presente; una tale politica culturale ha avuto forse solo con Togliatti un preciso valore strategico, e forse per l'intersezione tra componenti storiche, ideologiche e biografiche[339]. Il caso della *popular music* non è che un aspetto, pur emblematico, di questa disfatta.

---

[338] Cfr. Marzio BARBAGLI – Piergiorgio CORBETTA – Salvatore SECHI, *Dentro il PCI*, il Mulino, Bologna 1979.

[339] Cfr. Palmiro TOGLIATTI, *I corsivi di Roderigo. Interventi politico-culturali dal 1944 al 1964*, De Donato, Bari 1976.

APPENDICE

I dati del questionario sui gusti musicali dei lettori pubblicati su «La città futura», 7, 21 febbraio 1979.

LA CITTA' FUTURA

I primi dieci...

LP

Sezione Internazionale

• Street-Legal •	Bob Dylan	12 %
• Comes a time	Neil Young	10 %
• Saturday night fevere •	Colonna Sonora	5 %
• Grease •	Colonna Sonora	4 %
• The last waltz •	Colonna Sonora	3 %
• Easter •	Patti Smith	2 %
• Some girls •	Rolling Stones	1,8%
• Stage •	David Bowie	1,6%
• And then we were three •	Genesis	1,4%
• Canto para una semilla •	Inti Illimani	1 %

De Gregori

Sezione Nazionale

• Amerigo •	Francesco Guccini	18 %
• Com'è profondo il mare •	Lucio Dalla	9 %
• De Gregori •	Francesco De Gregori	7 %
• Una donna per amico •	Lucio Battisti	5 %
• Zerolandia •	Renato Zero	4 %
• Rimini •	Fabrizio De André	3,5%
• Sotto il segno dei pesci •	Antonello Venditti	3 %
• Blitz •	Eugenio Finardi	2.7%
• Musica nova •	Musica Nova	2,5%
• Calabuig •	Roberto Vecchioni	2 %

Cantante uomo

Bob Dylan	20 %	Francesco Guccini	18 %
Neil Young	15 %	Lucio Dalla	14 %
David Bowie	4 %	Francesco De Gregori	8 %
Peter Gabriel	3 %	Renato Zero	6 %
Cat Stevens	2,5%	Lucio Battisti	5,5%
John Travolta	2,3%	Eugenio Finardi	5 %
Bruce Springsteen	2,1%	Edoardo Bennato	4,5%
Robert Plant	2 %	Fabrio De André	3,5%
Mick Jagger	1,5%	Claudio Lolli	3,3%
Jackson Browne	1 %	Roberto Vecchioni	3 %

Cantante donna

Joan Baez	13 %	Giovanna Marini	10 %
Patti Smith	12 %	Loredana Berté	7 %
Joni Mitchell	10 %	Mina	6,5%
Amanda Lear	3 %	Teresa De Sio	5 %
Kate Bush	2,5%	Roberta D'Angelo	4 %
Grace Slick	2 %	Mia Martini	3,5%
Janis Joplin	1,7%	Anna Identici	3,3%
Violeta Parra	1,5%	Patty Pravo	3 %
Olivia Newton-John	1,3%	Gianna Nannini	2,5%
Donna Summer	1 %	Ornella Vanoni	2 %

Complesso

Sezione Internazionale

Pink Floyd	10 %
Genesis	7,8%
Inti Illimani	7,5%
Rolling Stones	7 %
Crosby Stills Nash and Joung	6,5%
Bee Gees	5 %
Beatles	4 %
King Crimson	2 %
Weather Report	1,5%
Santana	1 %

Sezione Nazionale

Area	14 %
PFM/BMS	9 %
NCCP/Musica Nova	8,5%
Pooh	6,5%
Stormy Six	4 %
Le Ormo/Nomadi	3,5%
Matia Bazar	3 %
Perigeo	2 %
Canzoniere del Lazio	1,5%
Toni Esposito Band	1 %

Rivelazione

Kate Bush		Renato Zero	5 %
John Travolta	4,5%	Angelo Bertoli	2 %
Patti Smith	4 %	Roberto Ciotti/Musica Nova	1,8%
Bruce Springsteen	3,5%	Skiantos	1,7%
Devo	3 %	Lucio « Violino » Fabbri	1,6%
Bee Gees	2 %	Pino Daniele	1,5%
Billy Joel	1,5%	Mauro Pagani	1,4%
Television	1,3%	Roberta D'Angelo	1,3%
Gerry Rafferty	1,2%	Alberto Camerini	1,2%
Rockts	1 %	Gianfranco Manfredi	1 %

Concerto live

Bob Dylan	5 %	Carovana del Mediterraneo	7 %
Genesis	4 %	L. Dalla/F. De Gregori	5 %
The Band	2,5%	Francesco Guccini	3,7%
Inti Illimani	2,4%	Edoardo Bennato	3 %
Woodstock	2,2%	Area	2,8%
Crosby Stills Nash and Joung	2 %	Premiata Forneria Marconi	2,5%
Deep Purple	1,7%	Eugenio Finardi	2 %
Pink Floyd	1,5%	Musica Nova	1,8%
Jethro Tull	1,3%	Pooh	1,5%
Rockts/David Bowie	1 %	Antonello Venditti	1 %

Oui sopra: Bruce Springsteen, nuovo « gigante » del rock, e Mark Mothersbaugh, dei « Devo », entrambi fra le rivelazioni dell'anno.

Canzone dell'anno

Sezione Internazionale

• Miss you •	Rolling Stones	3 %
• Changin of the guards •	Bob Dylan	2,8%
• Stayin' alive •	Bee Gees	2 %
Because the night •	Patti Smith	1,9%
• Bater street •	Gerry Rafferty	1,5%
• Cime tempestose •	Kate Bush	1,4%
• Jou're the one that i want •	J. Travolta-O. Newton John	1,3%
• Comes a time •	Neil Young	1,2%
• Stay •	Jackson Browne	1,1%
• Badlands •	Bruce Springsteen	1 %

Sezione Nazionale

• Eskimo •	Francesco Guccini	8 %
• Generale •	Francesco De Gregori	3 %
• Una donna per amico •	Lucio Battisti	2,8%
• Quale allegria •	Lucio Dalla	2,5%
• Amerigo •	Francesco Guccini	2 %
• Stranamore •	Roberto Vecchioni	1,6%
• Rimini •	Fabrizio De André	1,4%
• Com'è profondo il mare •	Lucio Dalla	1,3%
• Triangolo •	Renato Zero	1,2%
• Cuba •	Eugenio Finardi	1 %

Disco del cuore

Sezione Internazionale

• Harvest •	Neil Young	4 %
• Four way streets •	CSNY	3 %
• Blowin in the wind •	Bob Dylan	2 %
• Blonde on Blonde •	Bob Dylan	1,8%
• Saturday night fever •	Colonna Sonora	1,7%
• Selling England •	Genesis	1,6%
• Ummagumma •	Pink Floyd	1,5%
• Atom heart mother •	Pink Floyd	1,3%
• The dark side of the moon •	Pink Floyd	1,2
• Grease •	Colonna Sonora	1 %

Sezione nazionale

• Radici •	Francesco Guccini	5 %
• Una donna per amico •	Lucio Battisti	2,5%
• Diesel •	Eugenio Finardi	2 %
• Ho visto zingari felici •	Claudio Lolli	1,8%
• Alice non lo sa •	Francesco De Gregori	1,7%
• Rimmel •	Francesco De Gregori	1,6%
• Com'è profondo il mare •	Lucio Dalla	1,5%
• Sugo •	Eugenio Finardi	1,4%
• I buoni e i cattivi •	Edoardo Bennato	1,3%
• Sotto il segno dei pesci •	Antonello Venditti	1 %

Oui sopra: Lucio Battisti, piazzatissimo con « Una donna per amico ». Sotto: i « Pink Floyd » vincitori nella sezione complessi internazionale.

Tavola 1.

Chi piace e a chi

	Bob Dylan	Guccini	Dalla	Joan Baez	Patti Smith	Mina	Marini	Pink Floyd	Inti Illimani	Area	Tavolta
STUDENTE	13,05%	14,66%	11,44%	10,55%	10,19%	1,78%	8,40%	6,97%	6,08%	12,70%	4,29%
OPERAIO	28,76%	30,13%	8,21%	17,80%	7,53%	2,05%	11,64%	6,84%	6,16%	14,38%	11,64%
IMPIEGATO	40,77%	24,27%	39,80%	19,41%	32,03%	30,09%	16,50%	17,47%	20,38%	18,44%	13,59%
ARTIGIANO	22,22%	11,11%	—	11,11%	—	—	11,11%	11,11%	—	11,11%	—
DISOCCUPATO	42,46%	26,02%	13,69%	19,17%	13,69%	6,84%	12,32%	6,84%	9,58%	15,06%	2,73%

Tavola 2.

Identikit

Totale schede n. 940

Età

fino a 18 anni:	442	47,02%
oltre i 18 anni:	483	51,38%
Nessuna risposta:	15	1,59%

Provenienza geografica

Nord:	484	51,48%
Centro:	268	28,51%
Sud:	161	17,12%
Nessuna risposta:	27	2,87%

Sesso

Maschi:	673	71,59%
Femmine:	233	24,78%
Nessuna risposta:	34	3,61%

Incrocio età/sesso

	Maschi	Femmine
fino a 18 anni	31,67%	16,99%
dai 18 anni in poi	42,60%	8,71%

Attività lavorative

Studente	560	59,57%
Operaio	152	16,17%
Impiegato	105	11,17%
Artigiano	9	0,95%
Disoccupato	78	8,29%
Nessuna risposta	36	3,82%

Incrocio sesso-età/attività lavorative

	studente	operaio	impiegato	artigiano	disoccupato
MASCHI fino ai 18 anni	83,62%	11,84%	0,69%	0,34%	2,78%
FEMMINE fino ai 18 anni	83,76%	5,84%	4,54%	—	4,54%
MASCHI dai 18 anni in poi	43,00%	24,35%	16,83%	2,07%	13,47%
FEMMINE dai 18 anni in poi	29,11%	12,65%	39,24%	—	12,65%

Incrocio sesso-età/provenienza geografica

	Nord	Centro	Sud
MASCHI fino ai 18 anni 31,67%	52,96%	27,87%	19,16%
FEMMINE fino ai 18 anni 16,99%	55,19%	22,07%	22,72%
MASCHI dai 18 anni in poi 42,60%	51,03%	32,64%	16,32%
FEMMINE dai 18 anni in poi 8,71%	62,02%	29,11%	8,86%

Incrocio attività lavorative/provenienza geografica

	Nord	Centro	Sud
STUDENTE	49,19%	29,15%	21,28%
OPERAIO	66,43%	21,91%	10,27%
IMPIEGATO	56,31%	31,06%	9,70%
ARTIGIANO	6,66%	33,33%	—
DISOCCUPATO	43,83%	36,98%	15,06%

Tavola 3.

Lettura quotidiani

L'Unità	746	79,36%
Corriere della Sera	160	17,02%
La Repubblica	320	34,04%
Lotta Continua	89	9,46%
Il Manifesto	133	14,14%
Il Giorno	36	3,82%
Quotidiani sportivi	88	9,36%
Paese Sera	123	13,08%
Il Messaggero	32	3,40%
La Stampa	22	2,34%
La Nazione	20	2,12%
Q.d.L.	12	1,27%
Resto del Carlino	12	1,27%
Altri	45	4,78%

Lettura riviste

L'Espresso	354	37,65%
Panorama	267	28,40%
Rinascita	421	44,78%
Noi Donne	178	18,93%
Effe	34	3,61%
Ombre Rosse	15	1,59%
Linus	211	22,44%
Altre	107	11,38%
Il Male	50	5,31%
Due più	16	1,70%
Europeo	16	1,70%
Critica Marxista	12	1,27%
Alter Alter	10	1,06%
Il Mago	9	0,95%
Fumetti (vari)	8	0,85%
Calendario del popolo	8	0,85%
TV Sorrisi e Canzoni	8	0,85%

Lettura Città Futura

sempre	534	56,80%
spesso	241	25,63%
raram. o mai	138	14,68%
Nessuna risposta	27	2,87%

Tavola 4.

Incrocio sesso-età/lettura quotidiani

	L'Unità	Corriere di s.	La Repubblica	Lotta continua	Il Manifesto	Il Giorno	Quot. sport.	Altre
MASCHI fino ai 18 anni	76,30%	14,63%	34,49%	10,45%	12,89%	2,49%	12,54%	28,9%
FEMMINE fino ai 18 anni	76,62%	11,68%	20,12%	6,49%	7,79%	3,89%	5,19%	18,18%
MASCHI dai 18 anni in poi	90,15%	21,50%	42,22%	10,10%	18,13%	5,44%	10,36%	33,67%
FEMMINE dai 18 anni in poi	65,82%	12,65%	29,11%	6,32%	15,18%	2,53%	2,53%	18,98%

Incrocio attività lavorative/lettura quotidiani

	L'Unità	Corriere di s.	La Repubblica	Lotta Continua	Il Manifesto	Il Giorno	Quot. sport.	Altre
STUDENTE	79,42%	16,45%	35,24%	9,30%	11,09%	2,68%	9,12%	28,06%
OPERAIO	86,61%	11,64%	24,65%	4,79%	15,06%	3,42%	11,64%	20,54%
IMPIEGATO	93,20%	29,12%	47,57%	13,59%	25,24%	10,67%	5,82%	31,06%
ARTIGIANO	55,55%	11,11%	55,55%	22,22%	11,11%	11,11%	—	33,33%
DISOCCUPATO	83,56%	15,06%	36,98%	10,95%	16,43%	5,47%	12,32%	32,87%

Incrocio sesso-età/lettura riviste

	L'Espresso	Panorama	Rinascita	Noi donne	Effe	Ombre Rosse	Linus	Altre
MASCHI fino ai 18 anni	39,02%	28,22%	37,97%	8,36%	1,74%	1,04%	25,08%	25,43%
FEMMINE fino ai 18 anni	24,67%	16,23%	30,51%	40,25%	7,79%	1,29%	17,53%	22,72%
MASCHI dai 18 anni in poi	40,67%	33,67%	57,51%	11,91%	1,81%	1,81%	20,72%	30,82%
FEMMINE dai 18 anni in poi	49,36%	32,91%	48,10%	49,36%	12,65%	3,79%	35,44%	20,25%

Incrocio attività lavorative/lettura riviste

	L'Espresso	Panorama	Rinascita	Noi donne	Effe	Ombre Rosse	Linus	Altre
STUDENTE	37,47%	27,72%	44,36%	16,27%	3,93%	1,25%	23,61%	27,54%
OPERAIO	31,50%	23,28%	46,57%	21,91%	—	0,68%	18,49%	23,28%
IMPIEGATO	45,63%	37,86%	5,31%	30,09%	10,67%	3,88%	29,12%	28,15%
ARTIGIANO	55,55%	44,44%	44,44%	—	—	—	11,11%	33,33%
DISOCCUPATO	45,20%	35,61%	49,31%	19,17%	—	4,10%	20,54%	19,17%

Tavola 5.

Incrocio attività lavorative/lettura riv. music.

	Ciao 2001	Pop-Ster	Gong	Mucchio selv.	Musica jazz	Best-nuovo sound	Hi-Fi	Altre
STUDENTE	25,04%	16,10%	5,72%	7,33%	3,57%	2,68%	8,40%	3,22%
OPERAIO	18,49%	8,90%	9,58%	2,73%	3,42%	3,42%	6,16%	3,42%
IMPIEGATO	11,65%	7,76%	6,79%	5,82%	5,82%	2,91%	7,76%	2,91%
ARTIGIANO	22,22%	11,11%	11,11%	11,11%	11,11%	—	—	11,11%
DISOCCUPATO	23,28%	17,80%	9,58%	6,84%	1,36%	—	6,84%	4,10%

Incrocio sesso-età/lettura riviste musicali

	Ciao 2001	Pop-ster	Gong	Mucchio Selvag.	Musica Jazz	Best-Nuovo Sound	Hi-Fi	Altre
MASCHI fino ai 18 anni	37,28%	19,86%	6,62%	7,61%	4,52%	4,18%	10,45%	2,43%
FEMMINE fino ai 18 anni	20,77%	12,33%	4,54%	3,89%	3,24%	2,59%	1,94%	5,84%
MASCHI dai 18 anni in poi	15,54%	12,43%	8,03%	7,25%	4,14%	1,55%	8,80%	3,88%
FEMMINE dai 18 anni in poi	8,86%	5.06%	5,06%	3,79%	2,53%	1,26%	5,06%	2,53%

Incr. sesso-età/spesa mus

	molto	media-mente	poco
MASCHI fino ai 18 anni	16,02%	44,59%	34,49%
FEMMINE fino ai 18 anni	8,44%	37,66%	35,71%
MASCHI dai 18 anni in poi	21,76%	36,26%	34,19%
FEMMINE dai 18 anni in poi	8,86%	31,64%	43,03%

Incr. lavoro/spesa mus.

	Molto	Media-mente	Poco o niente
STUDENTE	13,95%	46,33%	32,91%
OPERAIO	21,91%	19,86%	45,89%
IMPIEGATO	22,23%	32,03%	33,98%
ARTIGIANO	44,44%	22,22%	11,11%
DISOCCUPATO	15,06%	31,50%	42,46%

Tavola 6.

Lettura riviste musicali

Ciao 2001	209	22,23%
Pop ster	129	13,72%
Gong	66	7,02%
Il Mucchio Selvaggio	58	6,17%
Musica Jazz	36	3,82%
Best-N Sound	23	2,44%
HI-FI	74	7,87%
Altre	24	2,55%
	(di cui 10 di Poster Story pari all'1,06%)	
Nessuna risposta	311	33,08%

Spesa per la musica

molto	150	15,95%
	(da 10.000 in su)	
med.	352	37,44%
	(4.000 - 10.000)	
poco o niente	320	34,04%
	(fino a 4.000)	
nessuna risposta	118	12,54%

Tavola 7.

Incrocio sesso-età/gusti musicali

	Rock	Classica	Jazz	Cantautori	Folk	Altra
MASCHI fino al 18 anni	52,61%	29,26%	29,61%	72,12%	34,14%	28,57%
FEMMINE fino al 18 anni	39,61%	29,87%	17,53%	79,22%	30,51%	26,62%
MASCHI dai 18 anni in poi	44,55%	38,60%	36,78%	68,91%	45,07%	27,46%
FEMMINE dai 18 anni in poi	32,91%	39,24%	27,84%	68,35%	50,63%	17,72%

Incrocio attività lavorative/gusti musicali

	Rock	Classica	Jazz	Cantautori	Folk	Altro
STUDENTE	47,58%	31,84%	30,94%	71,73%	36,85%	28,80%
OPERAIO	41,78%	34,93%	28,76%	69,17%	38,35%	23,28%
IMPIEGATO	39,80%	44,66%	33,98%	81,85%	47,57%	22,33%
ARTIGIANO	33,33%	33,33%	33,33%	33,33%	22,22%	11,11%
DISOCCUPATO	45,20%	38,35%	24,65%	73,97%	52,05%	28,76%

Preferenze nei generi musicali

Cantautori	656	69,78%
Rock	423	45,00%
Folk	365	38,82%
Classica	314	33,40%
Jazz	280	29,78%
Altra	248	26,38%

Incr. sesso-età/lettura Città Futura

	sempre	spesso	raramente
MASCHI fino al 18 anni	58,88%	25,78%	15,33%
FEMMINE fino al 18 anni	46,75%	33,76%	18,18%
MASCHI dai 18 anni in poi	62,69%	23,83%	13,47%
FEMMINE dai 18 anni in poi	8,86%	31,64%	43,03%

Incr. lavoro/lettura Città Futura

	Sempre	Spesso	Raramente o mai
STUDENTE	59,03%	26,47%	14,13%
OPERAIO	55,47%	23,28%	19,17%
IMPIEGATO	62,13%	26,21%	10,67%
ARTIGIANO	44,44%	22,22%	22,22%
DISOCCUPATO	56,16%	27,39%	15,06%

Incrocio sesso-età/giudizi pag. musica

	giudizi positivi	giudizi negativi
MASCHI fino ai 18 anni	62,71%	7,31%
FEMMINE fino ai 18 anni	64,93%	9,09%
MASCHI dai 18 anni in poi	59,06%	11,13%
FEMMINE dai 18 anni in poi	43,03%	3,79%

Incrocio lavoro/giudizi pag. musica

	Giud. pos.	Giud. neg.
STUDENTE	62,43%	9,12%
OPERAIO	54,79%	4,10%
IMPIEGATO	52,42%	9,70%
ARITIGIANO	33,33%	—
DISOCCUPATO	67,12%	15,06%

Giudizi sulla pagina musica

positivi	546	58,08%
negativi	83	8,82%
nessuna risposta	311	33,08%

Tavola 8.

Incrocio età-sesso/pratica del ballo

	spesso	raramente	mai o quasi mai
MASCHI fino ai 18 anni	12,54%	25,78%	58,88%
FEMMINE fino ai 18 anni	12,98%	24,67%	62,33%
MASCHI dai 18 anni in poi	11,13%	33,16%	53,62%
FEMMINE dai 18 anni in poi	6,32%	44,30%	46,83%

Incrocio attività lavorativa/pratica del ballo

	Spesso	Raramente	Mai o quasi mai
STUDENTE	10,37%	28,80%	59,39%
OPERAIO	16,43%	35,61%	45,20%
IMPIEGATO	10,67%	34,95%	52,42%
ARTIGIANO	11,11%	11,11%	44,44%
DISOCCUPATO	10,95%	23,28%	61,64%

Vai a ballare

spesso	104	11,06%
raramente	277	29,46%
mai o quasi mai	515	54,78%
nessuna risposta	44	4,68%

Tavola 9.

BIBLIOGRAFIA

«Vie Nuove», anni 1963-1971; «GIORNI – Vie Nuove», anni 1971-1978.

«Rinascita», anni 1963-1979.

«La città futura», anni 1977-1979.

«l'Unità», anni 1963-1979.

Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi, Einaudi, Torino 1975.

Storia dell'Italia repubblicana, Einaudi, Torino 1997.

Guida all'Italia contemporanea 1851-1997, Garzanti, Milano 1998.

Alberto ABRUZZESE, *Il fantasma fracassone. PCI e politica della cultura*, Lerici, Roma 1982.

Aris ACCORNERO – Renato MANNHEIMER – Chiara SEBASTIANI (cura), *L'identità comunista. I militanti, la struttura, la cultura del Pci*, Editori Riuniti, Roma 1983.

Theodor W. ADORNO, *Sulla popular music*, Armando, Roma 2004 [1941].

Theodor W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959 [1949].

Theodor W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971 [1962].

Aldo AGOSTI, *Togliatti*, UTET, Torino 1996.

Nello AJELLO, *Intellettuali e PCI (1944-1958)*, Laterza, Roma-Bari 1979.

Nello AJELLO, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Francesco ALBERONI (cura), *L'attivista di partito. Una indagine sui militanti di base del PCI e della DC. Ricerche sulla partecipazione politica in Italia*, il Mulino, Bologna 1965.

Mario ALICATA, *Intellettuali e azione politica*, Editori Riuniti, Roma 1976.

Franco ANDREUCCI, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, BUP, Bologna 2005.

ANONIMI, *Libro bianco sul pop in Italia. Cronaca di una colonizzazione musicale di un paese mediterraneo*, Arcana, Roma 1976.

Giuseppe ARE, *Radiografia di un partito. Il PCI negli anni '70: struttura ed evoluzione*, Rizzoli, Milano 1980.

Philippe ARIÈS – Georges DUBY (cura), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988.

Ernesto ASSANTE – Gino CASTALDO, *Blues, jazz, rock, pop. Il Novecento americano. La guida a musicisti, gruppi, dischi, generi e tendenze*, Einaudi, Torino 2004.

Gianfranco BALDAZZI, *La canzone italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma 1989.

Nanni BALESTRINI – Primo MORONI, *L'orda d'oro. 1968-77. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Sugar, Milano 1988.

Adriano BALLONE, *Storia e storiografia del PCI*, «Passato e presente», XII, 33, 1994.

Marzio BARBAGLI – Piergiorgio CORBETTA – Salvatore SECHI, *Dentro il PCI*, il Mulino, Bologna 1979.

Jean BAUDRILLARD, *La società dei consumi*, il Mulino, Bologna 1976 [1970].

Giovanni BECHELLONI, *Informazione e potere. La stampa quotidiana in Italia*, Officina Edizioni, Roma 1974.

Giuseppe BEDESCHI, *La parabola del marxismo*, Laterza, Roma-Bari 1983.

Sandro BELLASSAI, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)*, Carocci, Roma 2000.

Cesare BERMANI (cura), *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968*, Mazzotta, Milano 1978.

Cesare BERMANI, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano*, Jaca Book, Milano 1997.

Claudio BERNIERI, *L'albero in piazza. Storia, cronaca e leggenda delle feste dell'Unità*, Mazzotta, Roma 1977.

Edmondo BERSELLI, *Canzoni. Storie dell'Italia leggera*, il Mulino, Bologna 2007.

Sergio BERTELLI, *Il gruppo. La formazione del gruppo dirigente del PCI 1936-1948*, Rizzoli, Milano 1980.

Rita BIANCHERI et al., *Comunicazioni di massa e sistema politico*, FrancoAngeli, Milano 1982.

Mauro BOARELLI, *La fabbrica del passato. Autobiografie di militanti comunisti (1945-1956)*, Feltrinelli, Milano 2007.

Marta BONESCHI, *Poveri ma belli. I nostri anni cinquanta*, Mondadori, Milano 1995.

Marta BONESCHI, *La grande illusione. I nostri anni sessanta*, Mondadori, Milano 1996.

Gianni BORGNA, *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni '60*, Savelli, Roma 1977.

Gianni BORGNA, *La grande evasione. Storia del festival di Sanremo*, Savelli, Roma 1980.

Gianni Borgna, *Il tempo della musica. I giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*, Laterza, Roma-Bari 1983.

Gianni BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari 1985.

Pierre BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983 [1979].

Franco BRIZI, *The Beatles in Italy. Come li raccontava la stampa dell'epoca*, Arcana, Roma 2012.

Luciano CAFAGNA, *C'era una volta… Riflessioni sul comunismo italiano*, Marsilio, Venezia 1991.

Vittorio CAPECCHI – Marino LIVOLSI, *La stampa quotidiana in Italia*, Bompiani, Milano 1975.

Eugenio CAPOZZI, *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop, 1954-1980*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

Diego CARPITELLA et al., *La musica in Italia. L'ideologia, la cultura, le vicende del jazz, del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal dopoguerra ad oggi*, Savelli, Roma 1976.

Bruno CARTOSIO, *I lunghi anni sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 2012.

Maria CASALINI, *Famiglie comuniste. Ideologie e vita quotidiana nell'Italia degli anni Cinquanta*, il Mulino, Bologna 2010.

Silvia CASILIO, *"Beat si vive, inseriti si muore". L'epopea dei capelloni in Italia (1965-67)*, «Meridiana», 56, 2006.

Gino CASTALDO, *La terra promessa. Quarant'anni di cultura rock (1954-1994)*, Feltrinelli, Milano 1994.

Valerio CASTRONOVO (cura), *L'Italia contemporanea. 1945-1975*, Einaudi, Torino 1976.

Valerio CASTRONOVO – Nicola TRANFAGLIA (cura), *Storia della stampa italiana*, vv. VI-VII, Laterza, Roma-Bari 1975-1994.

Pietro CAVALLO, *America sognata, America desiderata. Mito e immagini Usa in Italia dallo sbarco alla fine della guerra (1943-1945)*, «Storia contemporanea», XVI, 4, agosto 1985.

Iain CHAMBERS, *Ritmi urbani*, Arcana, Roma 2003 [1985].

Cesare COLOMBO (cura), *Tra sogno e bisogno. 306 fotografie sull'evoluzione dei consumi in Italia (1940-1986)*, Longanesi, Milano 1986.

Guido CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 1996.

Guido CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003.

Guido CRAINZ, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2012.

Franco CRESPI (cura), *Rappresentazioni sociali dei giovani in Italia*, Carocci, Roma 2002.

Ruggero D'ALESSANDRO, *La teoria critica in Italia. Letture italiane della Scuola di Francoforte*, manifestolibri, Roma 2003.

Carmela D'APICE, *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra ad oggi*, De Donato, Bari 1981.

Pier Paolo D'ATTORRE (cura), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 1991.

Giuseppe DE GRASSI, *Mille papaveri rossi. Storia d'Italia attraverso la canzone politica*, Thema editore, Bologna 1991.

Victoria DE GRAZIA, *La sfida dello «star system»: l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa, 1920-1965*, «Quaderni storici», 58, 1, 1985.

Victoria DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006 [2005].

Gianni DE MARTINO, *I capelloni. «Mondo Beat» 1966-67, storia, immagini, documenti*, Castelvecchi, Roma 1997.

Laura DELLI COLLI, *Dadaumpa. Storie immagini curiosità e personaggi di trent'anni di televisione in Italia*, Gremese, Roma 1983.

Francesco DONADIO – Marcello GIANNOTTI, *Teddy-boys rockettari e cyberpunk. Tipi, mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta ad oggi*, Editori Riuniti, Roma 1996.

Umberto ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.

Franco FABBRI, *I gruppi raccontano la storia*, «Storia e problemi contemporanei», 39, 2005.

Franco FABBRI, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008.

Franco FABBRI – Iain Chambers, *What kind of Music?*, «Popular Music», II, 1982.

Franco FABBRI – Goffredo Plastino, *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, Londra-New York 2014.

Franco FERRAROTTI, *Homo sentiens. Giovani e musica. La rinascita della comunità dallo spirito della nuova musica*, Liguori, Napoli 1995.

Gian Carlo FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992.

Umberto FIORI, *Rock Music and Politics in Italy*, «Popular Music», IV, 1984.

Marcello FLORES, *Il «Quaderno dell'attivista». Ideologia, organizzazione e propaganda nel PCI degli anni Cinquanta*, Mazzotta, Milano 1976.

Marcello FLORES, *In terra non c'è il paradiso: il racconto del comunismo*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.

Marcello FLORES – Alberto DE BERNARDI, *Il Sessantotto*, il Mulino, Bologna 1998.

Marcello FLORES – Nicola GALLERANO, *Sul PCI. Un'interpretazione storica*, il Mulino, Bologna 1992.

Marcello FLORES – Francesca GORI (cura), *Il Mito dell'URSS. La cultura occidentale e l'Unione Sovietica*, FrancoAngeli, Milano 1990.

David FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, il Mulino, Bologna 1990.

David FORGACS – Stephen GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007.

Paul FRIEDLANDER, *Rock and Roll. A Social History*, Westview Press, Boulder 2006.

Simon FRITH, *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano 1982 [1978].

Simon FRITH (cura), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 4 vv., Routledge, Londra-New York 2004.

Simon FRITH – Will STRAW – John STREET, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Patrizia GABRIELLI, *Pci: storia, miti, soggetti*, «Storia e problemi contemporanei», 30, 2002.

Antonio GAMBINO et al., *Dal '68 a oggi. Come siamo e come eravamo*, Laterza, Roma-Bari 1979.

Nicholas GARNHAM, *La cultura come merce*, «Ikon», 3 n.s., 1979.

Diego GIACHETTI, *Anni Sessanta comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, Biblioteca Franco Serantini, Pisa 2002.

Paul GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989.

Paul GOODMAN, *La gioventù assurda. Problemi dei giovani nel sistema organizzato*, Einaudi, Torino 1964 [1960].

Luca GORGOLINI, *Il PCI e la "questione giovanile" nel secondo dopoguerra*, «Storia e futuro», 6, 2005.

Giovanni GOZZINI – Renzo MARTINELLI, *Storia del Partito comunista italiano. Dall'attentato a Togliatti all'VIII congresso*, Einaudi, Torino 1998.

Antonio GRAMSCI, *La città futura. 1917-1918*, Einaudi, Torino 1982.

Roberto GUALTIERI (cura), *Il PCI nell'Italia repubblicana (1943-1991)*, Carocci, Roma 2001.

Ruggero GUARINI – Giuseppe SALTINI, *I primi della classe. Il "culturcomunismo" dal 1944 al 1964: un'antologia per ricordare*, Sugarco, Milano 1978.

Stephen GUNDLE, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Quaderni storici», 62, 1986.

Stephen GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995.

David HESMONDHALGH – Keith NEGUS (cura), *Popular Music Studies*, Hodder Education, Londra 2002.

Max HORKHEIMER – Theodor W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966 [1947].

Massimo ILARDI – Aris ACCORNERO (cura), *Il partito comunista italiano. Struttura e storia dell'organizzazione. 1921/1979*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 1982.

Marco INNOCENTI, *L'Italia del dopoguerra 1946-1960. Come eravamo negli anni dal boogie-woogie alla dolce vita*, Mursia, Milano 1995.

Mario ISNENGHI, *Giornali e giornalisti. Esame critico della stampa quotidiana in Italia*, Savelli, Roma 1975.

Gianni ISOLA, *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano (1944-1954)*, La Nuova Italia, Scandicci 1995.

Franco FERRI (cura), *La crisi della società italiana e gli orientamenti delle nuove generazioni*, Editori Riuniti, Roma 1978.

Davide LAJOLO, *Finestre aperte a Botteghe Oscure*, Rizzoli, Milano 1975.

Silvio LANARO, *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia 1992.

Peter LANGE – Cynthia IRVIN – Sidney TARROW, *Mobilization, Social Movements and Party Recruitment: The Italian Communist Party since the 1960s*, «British Journal of Political Science», XX, 1, 1990.

Christopher LASCH, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga in un'età di disillusioni collettive*, Bompiani, Milano 1981 [1979].

Aurelio LEPRE, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1942 al 1994*, il Mulino, Bologna 1995.

Marino LIVOLSI (cura), *Comunicazioni e cultura di massa*, Hoepli, Milano 1969.

Dwight MACDONALD, *Masscult e midcult*, e/o, Roma 1997 [1960].

Aurelio MAGISTÀ, *L'Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

Karl MANNHEIM, *Sociologia della conoscenza*, Dedalo Libri, Bari 1974 [1964].

Agopik MANOUKIAN (cura), *La presenza sociale del PCI e della DC*, il Mulino, Bologna 1968.

Luigi MASELLA, *Passato e presente nel dibattito storiografico. Storici marxisti e mutamenti della società italiana (1955-1970). Antologia critica*, De Donato, Bari 1979.

Gianpietro MAZZOLENI, *La sinistra e i mass media. Tra autocritica e buoni propositi*, «Problemi dell'informazione», VI (1981), 2.

Marshall MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1990.

Piero MELOGRANI (cura), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1988.

Marilisa MEROLLA, *La storia d'Italia nelle trasmissioni musicali della Rai (1958-1963)*, «Storia e problemi contemporanei», 39, 2005.

Marilisa MEROLLA, *Rock'n'roll, Italian Way. Propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock (1954-1964)*, Coniglio Editore, Roma 2009.

Marilisa MEROLLA, *Storia e mass media: le radio e la televisione nell'Italia degli anni Settanta*, «Mestiere di storico», II, 1, 2010.

Renato MIELI (cura), *Il PCI allo specchio*, Rizzoli, Milano 1983.

Guido MICHELONE, *Senti un pop. La musica angloamericana alla conquista del mondo*, Marinotti, Milano 2001.

Richard MIDDLETON, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 2001 [1990].

Diego MISCIOSCIA, *Miti affettivi e cultura giovanile*, FrancoAngeli, Milano 1999.

Franco MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2003.

Edgar MORIN, *I divi*, Mondadori, Milano 1963 [1963].

Paolo MURIALDI, *La stampa italiana dalla Liberazione alla crisi di fine secolo*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

Dario NATOLI (cura), *L'Unità (1924-1974), con trenta editoriali di Palmiro Togliatti*, Editori Riuniti, Roma 1973.

Letizia PAOLOZZI – Alberto LEISS, *Voci dal quotidiano. L'Unità da Ingrao a Veltroni*, Baldini & Castoldi, Milano 1994.

Arturo PARISI (cura), *Luoghi e misure della politica*, il Mulino, Bologna 1984.

Gianfranco PASQUINO, *Mass media, partito di massa e trasformazioni della politica*, «il Mulino», XXXII (1983), 288.

Luisa PASSERINI, *Autoritratto di gruppo*, Giunti, Firenze 1988.

Marco PERONI, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Simonetta PICCONE STELLA, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, FrancoAngeli, Milano 1993.

Bruno PISCHEDDA, *Due modernità. Le pagine culturali dell'«Unità»: 1945-1956*, FrancoAngeli, Milano 1995.

Stefano PIVATO, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, il Mulino, Bologna 2002.

Stefano PIVATO, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia, con una scelta di testi*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Alessandro PORTELLI, *L'orsacchiotto e la tigre di carta. Il rock and roll arriva in Italia*, «Quaderni storici», 58, 1, 1985.

Paolo PRATO, *Canzoni, suoni e «rumori» d'Italia*, «Mestiere di storico», IV, 1, 2012.

Giuliano PROCACCI, *Storia degli italiani*, Laterza, Roma-Bari 1978.

Luca RICOLFI – Loredana SCIOLLA, *Senza padri né maestri. Inchiesta sugli orientamenti politici e culturali degli studenti*, De Donato, Bari 1980.

Giovanni SABBATUCCI – Vittorio VIDOTTO (cura), *Storia d'Italia*, v. V, *La Repubblica. 1943-1963*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Marco SANTORO, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010.

Donald SASSOON, *Togliatti e la via italiana al socialismo. Il Pci dal 1944 al 1964*, Einaudi, Torino 1980.

Donald SASSOON, *L'Italia contemporanea. I partiti, le politiche, la società dal 1945 a oggi*, Editori Riuniti, Roma 1988.

Donald SASSOON, *Cento anni di socialismo. La sinistra nell'Europa occidentale del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma 1997.

Jon SAVAGE, *L'invenzione dei giovani*, Feltrinelli, Milano 2009 [2007].

Pietro SCOPPOLA, *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945-1990)*, il Mulino, Bologna 1991.

Leoncarlo SETTIMELLI, *Il '68 cantato (e altre stagioni)*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2008.

Dallas W. SMYTHE, *Il sistema delle comunicazioni: «buco nero» del marxismo occidentale*, «Ikon», 3 n.s., 1979.

Simonetta SOLDANI – Gabriele TURI (cura), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 1994.

Paolo SORCINELLI (cura), *Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Donzelli, Roma 2004.

Paolo SORCINELLI (cura), *Gli anni del rock*, BUP, Bologna 2005.

Paolo SORCINELLI – Angelo VARNI (cura), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma 2005.

Paolo SPRIANO (cura), *L'Unità, 40 anni. 12 febbraio 1924-12 febbraio 1964*, l'Unità, Roma 1964.

Paolo SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*, 8 vv., Einaudi, Torino 1967-1975.

Giovanni STRANIERO – Mauro BARLETTA, *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Lindau, Torino 2003.

Michele L. STRANIERO – Emilio JONA – Sergio LIBEROVICI – Giorgio DE MARIA, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964.

Alan SWINGEWOOD, *Il mito della cultura di massa*, Editori Riuniti, Roma 1980 [1977].

Palmiro TOGLIATTI, *I corsivi di Roderigo. Interventi politico-culturali dal 1944 al 1964*, De Donato, Bari 1976.

Anna TONELLI, *Impegno e disimpegno, contestazione ed evasione. Cinema, teatro, musica nel Sessantotto*, «Storia e problemi contemporanei», 21, 1998.

Anna TONELLI, *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*, FrancoAngeli, Milano 1998.

Maria Teresa TORTI, *Abitare la notte. Attori e processi nei mondi delle discoteche*, Costa & Nolan, Milano 1997.

Giuseppe VACCA, *Gli intellettuali di sinistra e la crisi del 1956. Un'antologia di scritti del «Contemporaneo»*, Editori Riuniti – Rinascita, Roma 1978.

Giuseppe VACCA, *Vent'anni dopo. La sinistra fra mutamenti e revisioni*, Einaudi, Torino 1997.

Gian Franco VENÈ, *Vola colomba. Vita quotidiana degli italiani negli anni del dopo-guerra, 1945-1960*, Mondadori, Milano 1990.

Angelo VENTRONE, *La cittadinanza repubblicana. Come cattolici e comunisti hanno costruito la democrazia italiana*, il Mulino, Bologna 2008.